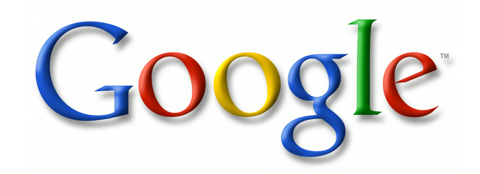
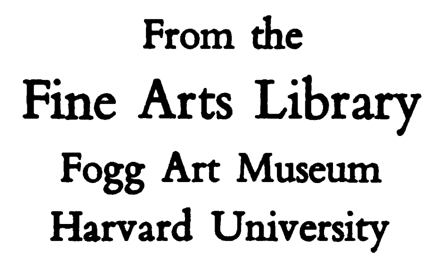






MUSÉE

DE

SCULPTURE

ANTIQUE ET MODERNE

TOME II.—PREMIÈRE PARTIE

SE TROUVE A PARIS

CHEZ VICTOR TEXIER, GRAVEUR,

RUE SAINT-HONORÉ, N° 348.

MUSÉE
DE SCULPTURE
ANTIQUE ET MODERNE

OU

DESCRIPTION

HISTORIQUE ET GRAPHIQUE

DU LOUVRE ET DE TOUTES SES PARTIES

DES STATUES, BUSTES, BAS-RELIEFS ET INSCRIPTIONS DU MUSÉE ROYAL
DES ANTIQUES ET DES TUILERIES

ET DE PLUS DE 2500 STATUES ANTIQUES

DONT CINQ CENTS AU MOINS SONT INÉDITES

TIRÉES DES PRINCIPAUX MUSÉES ET DES DIVERSES COLLECTIONS DE L'EUROPE

ACCOMPAGNÉE

D'UNE ICONOGRAPHIE ÉGYPTIENNE, GRECQUE ET ROMAINE

ET TERMINÉE

PAR L'ICONOGRAPHIE FRANÇAISE DU LOUVRE ET DES TUILERIES

PAR LE C[TE] F. DE CLARAC

MEMBRE LIBRE DE L'INSTITUT (ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS), OFFICIER DE LA LÉGION D'HONNEUR
CHEVALIER DE S[t]-LOUIS, DE MALTE, DE S[te]-ANNE DE RUSSIE (3[e] CLASSE)
CONSERVATEUR DES ANTIQUES DU MUSÉE ROYAL ET DE LA SCULPTURE FRANÇAISE
DES XVI[e], XVII[e] ET XVIII[e] SIÈCLES
MEMBRE HONORAIRE DE LA SOCIÉTÉ DES ANTIQUAIRES DE LONDRES

TOME II. — PREMIÈRE PARTIE



PARIS

IMPRIMÉ PAR AUTORISATION DE M. LE GARDE DES SCEAUX

A L'IMPRIMERIE ROYALE

M DCCC XLI



MUSÉE DE SCULPTURE ANTIQUE ET MODERNE.

BAS-RELIEFS ANTIQUES DU MUSÉE ROYAL DE SCULPTURE.

ESSAI SUR LES BAS-RELIEFS ANTIQUES.

PARMI les monumens que l'antiquité a légués à notre admiration ou à nos recherches, il n'en est pas qui offrent un intérêt plus varié que les bas-reliefs, et où les beaux arts et l'érudition puissent moissonner de plus amples et de plus utiles récoltes. Se prêtant au développement des sujets, ils présentaient pour ceux que pouvait traiter la sculpture, des ressources qu'elle ne trouvait pas dans la statuaire, plus restreinte dans les limites de ses compositions.

Aussi les bas-reliefs ont-ils servi aux anciens à nous transmettre une foule de faits mythologiques ou historiques, d'usages, de costumes, que l'on chercherait vainement parmi les nombreux ouvrages de ronde-bosse que nous devons à leur habile ciseau. Quoique les principes qui dirigent l'art du bas-relief, tel du moins que le pratiquaient les sculpteurs grecs dans les beaux temps de l'art, soient différens de ceux de la peinture, et que ses moyens dans l'imitation de la nature soient moins étendus, cependant il partage avec sa rivale bien des avantages; et par la nature des substances sur lesquelles il peut s'exercer, il l'emporte sous le rapport de la durée que l'une et l'autre peuvent donner à leurs ouvrages. Dès les temps les plus reculés qui sont à peine du domaine de l'histoire, ou plutôt lorsque l'architecture, ne se bornant plus à n'offrir que des asiles, et, pour ainsi dire, un simple abri, aux dieux et aux hommes, eut fait assez de progrès pour pouvoir, en s'alliant aux autres arts nés après elle, embellir de leurs productions les édifices qu'elle élevait, elle emprunta à la sculpture ses bas-reliefs pour en orner les frontons, les frises et les murs des temples, les palais et les tombeaux. La piété et la reconnaissance y eurent recours pour perpétuer les hommages qu'on rendait aux dieux et aux morts, et pour faire vivre de la manière la plus durable la mémoire des bienfaits et des actions qui avaient mérité des monumens.

Les notions que l'on peut recueillir dans la Bible sur l'état des arts chez les Hébreux, les monumens que nous offre l'Égypte et auxquels on peut assigner des époques certaines, les documens que nous fournit l'histoire, tout nous prouve que l'usage des bas-reliefs remonte, du moins en Orient, à une antiquité dont il serait difficile, si ce n'est impossible, de fixer la date. Il est cependant naturel de croire, d'après la marche qu'ont suivie les arts dans leurs idées et dans la manière de les exprimer, que le bas-relief, quelqu'informes que l'on suppose ses premiers essais, n'a dû paraître que long-temps après que la sculpture se fut efforcée de produire des figures de ronde-bosse. Il est plus facile et plus simple pour l'artiste ou pour l'ouvrier, tel qu'on peut l'admettre dans l'enfance de l'art, de façonner avec ses grossiers instrumens une image, ou, si l'on veut, un fétiche isolé, que de n'en former qu'une partie de la surface en la travaillant dans la masse du bois ou de la pierre et en la faisant saillir sur un fond. La nature ne lui offre pas le modèle d'une pareille disposition; et d'ailleurs, dans l'insuffisance de ses moyens d'exécution, il ne serait pas en état de la saisir. On a pu toutefois, lorsqu'on n'était pas familiarisé avec les procédés du travail, découper des figures auxquelles on donnait peu d'épaisseur, et les appliquer sur un fond comme des espèces de silhouettes : tel fut probablement le premier bas-relief que les Grecs attribuèrent à Dibutade de Sicyone, qui le fit en remplissant d'argile l'intérieur des traits que sa fille avait dessinés sur une muraille.

On voit même par ce qu'ajoute Pline que ce n'était qu'un profil appliqué sur la muraille ou sur une brique, et que Dibutade l'en détacha pour le faire cuire avec ses autres ouvrages en terre; et il paraîtrait que, du moins suivant les traditions des Grecs, ce fut à un portrait de profil qu'on dut

l'origine de la plastique et qu'elle commença par un bas-relief, *typus ;* ce qui serait contraire à l'opinion, que les ouvrages de ronde-bosse ont dû précéder ceux en bas-relief. Mais il se peut aussi que, dans ce passage (1), Pline veuille seulement dire que Dibutade est le premier potier ou ouvrier en argile qui ait essayé de faire des portraits, de saisir la ressemblance, *similitudines*, ou seulement d'imiter les figures humaines, au moyen de cette terre, et que c'est le contour, de profil, puisqu'il avait été fait en suivant une ombre projetée, que sa fille avait tracé de la figure de son amant, qui en donna l'idée à Dibutade. Ce qui ferait croire qu'il n'est ici question que de portraits modelés en argile d'après nature, c'est que, quelques lignes plus loin, Pline dit que Lysistrate, frère de Lysippe, fut le premier qui fit des portraits en moulant avec du plâtre la figure même, et en coulant ensuite dans le moule de la terre qu'il préparait. On avait donc avant lui reproduit les traits ou la ressemblance par d'autres méthodes. Ainsi ce ne serait pas proprement la plastique qu'aurait inventée Dibutade; mais il l'aurait seulement employée par un procédé nouveau, celui du bas-relief, à copier la figure humaine : car enfin, avant d'avoir reproduit en relief le trait qu'avait dessiné sa fille, Dibutade avait fait d'autres ouvrages en argile, puisque Pline dit qu'il fit cuire le *type* avec ses autres ouvrages en terre, et que les mots, *cum cæteris fictilibus*, dont il se sert, peuvent aussi bien s'entendre de figures de ronde-bosse et de terre que de vases et d'ouvrages en poterie.

L'expression *typus*, *τύπος* en grec, est le véritable nom que les anciens donnaient au bas-relief, ainsi que le prouve M. Visconti (2) par des passages de Cicéron et de Pausanias qui n'avaient pas été bien compris, et où quelquefois on avait cru voir des statues lorsqu'il n'y est question que de bas-reliefs. Si Dibutade leur donna ensuite le nom d'*ectypes*, il est à croire qu'il désignait ainsi ceux qu'il reproduisait au moyen d'un moule; de même qu'il appelait *protypes* les ornemens en terre cuite et en bas-relief dont il décora le premier le bord des toits, et dont il a été question tome I.er, sous le nom d'*antéfixes*. Ainsi c'est à tort, selon M. Visconti, que l'on a prétendu que les Grecs désignaient les bas-reliefs par les mots *toreumata*, *anaglypha*. Le premier caractérise une sorte particulière d'ouvrages où l'or, les métaux, étaient combinés avec l'ivoire, et qui étaient les produits de la toreutique (3); et le mot *anaglypha*, qui est un adjectif et dont le sens n'est

(1) De pictura satis superque : contexuisse his et plasticen conveniat. Ejusdem opere terræ fingere ex argilla similitudines, Dibutades Sicyonius figulus primus invenit Corinthi, filiæ operâ, quæ, capta amore juvenis, illo abeunte peregre, umbram ex facie ejus ad lucernam in pariete lineis circumscripsit : quibus pater ejus impressâ argillâ typum fecit, et cum cæteris fictilibus induratum igni proposuit; eumque servatum in Nymphæo, donec Corinthum Mummius everteret, tradunt, &c. (Plin. lib. xxxv, 143, edit. Milleri, *Berolini*, 1766.

Hominis autem imaginem gypso è facie ipsa primus omnium expressit, ceráque in eam formam gypsi infusâ emendare instituit Lysistratus Sicyonius, frater Lysippi, de quo diximus. Hic et similitudinem reddere instituit : ante eum, quàm pulcherrimas facere studebant. Idem et de signis effigiem exprimere invenit. (*Ibid.* 144.)

(2) *Mus. Pio-Clem.* t. IV, in-8.°, p. 6 et 15.

(3) *Voyez* t. I.er, p. 88 et suiv.

pas très-déterminé, s'appliquait bien aux productions de la sculpture et de la ciselure en général, mais il n'est pas dit qu'il appartînt aux bas-reliefs plutôt qu'aux ouvrages de ronde-bosse.

L'idée du bas-relief, qui annonce déjà de la réflexion et de la combinaison, n'a dû venir, ainsi que le prouve M. Quatremère de Quincy, que lorsque la peinture avait déjà appris à disposer des personnages (1), et les premiers essais dans ce genre ne furent que des imitations en saillie des ouvrages de la peinture. Rien ne le prouverait mieux que les bas-reliefs coloriés des Égyptiens et des Grecs; car il n'est pas dans l'ordre des idées que ce soit à la sculpture que la peinture ait emprunté une manière d'imiter la nature qui est plus dans ses attributions que dans celles du premier de ces arts. On pourrait même avancer avec certitude que l'on ne peignit, si l'on peut s'exprimer ainsi, en relief, que lorsque la peinture eut appris à donner aux objets leurs couleurs : car il n'est pas probable que la peinture monochrôme ou à une seule couleur, mais dégradée dans ses nuances du clair à l'ombre, ce qui ne se peut sans le mélange de plusieurs couleurs, ait été la première manière de peindre; et il est naturel de penser qu'on a cherché d'abord à rendre les couleurs des objets dont on était frappé, ce qui, au fait, est plus simple que de faire abstraction de la couleur et de ne s'occuper que de la forme et de l'effet produit par le mélange de la lumière et de l'ombre. De même aussi est-il à croire que les premiers bas-reliefs ont dû être peints et n'offrir que des copies ou des imitations grossières de tableaux. Par suite de cette opinion, je pencherais à admettre que la peinture monochrôme, telle que je l'entends, a dû naître de l'imitation des bas-reliefs, lorsque l'on en fit d'une teinte uniforme. Ce furent des services que se rendirent mutuellement la peinture et la sculpture, en employant les moyens d'imitation qui convenaient à leurs procédés.

Si, ce qui est vraisemblable, l'écriture hiéroglyphique donna chez les Égyptiens naissance au bas-relief tel qu'ils le pratiquaient ordinairement, il dut être imaginé pour remplacer d'une manière plus solide les emblèmes peints dont on chargeait les monumens. Comme chaque divinité, les accessoires qu'on lui donnait, et même la plupart des signes hiéroglyphiques, avaient des couleurs consacrées dont chacune renfermait une signification particulière, il est à croire que les premiers signes de cette écriture symbolique qu'on mit sur les monumens pour les rendre instructifs et propres au but religieux ou politique que l'on se proposait encore plus que pour les orner, il est à croire qu'ils étaient seulement peints; ce qui demandait peu de frais et était facile. Pour les rendre plus durables, on aura d'abord eu l'idée d'en graver sur la pierre les contours et de les remplir de couleurs. Plus tard, afin de les préserver encore mieux, on aura creusé l'intérieur de ces contours, et l'on y aura pratiqué dans le fond une sorte de bas-relief de très-peu de saillie, qui, ne dépassant pas la surface des murailles, se trouvait à l'abri dans ces excavations. Si l'on renonça quelquefois à les

(1) *Voyez* l'article *Bas-relief* dans le Dictionnaire d'architecture de l'Encyclopédie méthodique. *Voyez* aussi M. Visconti, préface du IV.e vol. du *Mus. Pio-Clem.*

peindre, ce ne fut probablement que lorsque ces signes devinrent assez familiers pour qu'on n'eût pas besoin des couleurs pour les faire reconnaître. On voit que dans de très-anciens et très-grands tombeaux égyptiens, tels que celui de Pétosiris, découvert par M. Belzoni, les grands bas-reliefs dont ils sont ornés sont peints, et que les mêmes objets sont toujours représentés avec les mêmes couleurs.

En comparant avec les peintures qui nous restent de l'antiquité les bas-reliefs anciens, il serait facile de démontrer que cette partie de la sculpture et la peinture conservèrent toujours entre elles une étroite alliance, et firent de nombreux échanges selon qu'elles y trouvaient leur avantage. Quoique les peintures de Pompéi, d'Herculanum, de Stabies, soient loin de remonter à une haute antiquité, et qu'elles ne puissent nous donner qu'une idée incomplète et assez vague de ce que devait être l'art de peindre chez les Grecs au temps des Zeuxis, des Parrhasius, des Apelles, cependant il y en a qui, bien que de mains moins habiles que les leurs, témoignent par leur composition que ce sont des copies ou des réminiscences de productions de bons maîtres. Beaucoup de ces ouvrages, que j'ai examinés avec le plus grand soin, et dont j'ai fait un catalogue raisonné qui contient quatorze cent soixante-et-quinze morceaux, montrent par leur touche et leur disposition que ce sont des copies de bas-reliefs, tandis que les collections de sculptures de ce genre en contiennent beaucoup dont la composition a été inspirée et dirigée par celle de tableaux anciens. Quoiqu'on trouve dans Pausanias des exemples de peintures où les personnages étaient en grand nombre, cependant, si l'on s'en rapporte aux peintures antiques que nous connaissons, celles des anciens Grecs étaient beaucoup moins compliquées que les nôtres : il y avait moins de plans, et, à l'exception de quelques grands tableaux, tels que ceux du Lesché et du Pœcile décrits par Pausanias, il y entrait peu de figures. C'est ce qui permet de supposer que parmi les bas-reliefs que nous possédons il y en a qui sont des imitations de tableaux célèbres. Mais cependant un plus grand nombre encore, vu la beauté de leur composition et la faiblesse de leur exécution, et d'après les fréquentes répétitions que l'on en connaît, doivent être des copies faites par des mains peu habiles, d'après de beaux bas-reliefs qui servaient de modèle à la foule des artistes.

Mais, tout en admettant la haute antiquité de l'art du bas-relief, il m'est impossible de regarder comme authentique dans Homère le passage de la description du bouclier d'Achille (1) qui sert à M. Visconti (2) à prouver que, du temps de Dédale, le travail du marbre en bas-relief était connu en Grèce, et qu'il en exécuta à Cnosse, pour Ariadne, un où la fille de Minos était représentée dansant avec de jeunes Athéniens, sans doute après qu'ils eurent été délivrés du labyrinthe par Thésée; car le poète ne dit pas que

(1) *Iliad.* Σ, vers 590 :

Ἐν δὲ χορὸν ποίκιλλε περικλυτὸς Ἀμφιγυήεις,
Τῷ ἴκελον οἷόν ποτ' ἐνὶ Κνωσσῷ εὐρείῃ
Δαίδαλος ἤσκησεν καλλιπλοκάμῳ Ἀριάδνῃ.

(2) *Mus. Pio-Clem.* t. IV, p. 10, édit. italienne de Milan, *in-8.°*

Dédale avait figuré cette danse nommée *geranos* [la grue], à cause de ses tours et de ses détours variés qui imitaient ceux du labyrinthe de Crète. On ne rencontre plus dans les poésies d'Homère rien qui ait rapport à cette danse, et à l'événement mémorable qui y avait donné lieu, et qui était bien digne de trouver place dans les chants du poète. Il n'y est question, et en passant, que trois fois de Thésée; et dans un de ces passages (1) il dit que ce héros enleva de Crète la belle Ariadne : mais il n'y a pas un seul mot sur le Minotaure, quoiqu'il soit plusieurs fois fait mention de Minos, ni sur le labyrinthe, ni sur la délivrance des jeunes Athéniens; ce qui prouverait que cette fable, qui devint si célèbre dans la Grèce, n'était pas connue du temps d'Homère, qui, certainement, en aurait tiré parti dans un des endroits où il parle de l'île de Crète aux cent villes et de Cnosse. Ceci pourrait déjà jeter quelques doutes et sur la danse représentée sur le bouclier par Vulcain, et sur celle à laquelle le poète la compare et que Dédale doit avoir sculptée en marbre pour Ariadne.

Au reste, ce n'est pas Homère qui parle de ce prétendu bas-relief en *marbre*. Il n'est pas question une seule fois dans ce poète ou dans Hésiode de cette pierre, du moins sous le rapport d'une substance soumise au travail et qui servît aux belles productions de l'architecture et de la sculpture. Rien ne montre que de leur temps, et à plus forte raison dans les siècles héroïques et à l'époque de Dédale, ce fût une des matières employées dans les arts; et lorsqu'Homère a l'occasion d'en parler, le marbre n'est dans ses vers qu'une pierre brute, dure, brillante et anguleuse, que les héros se lancent dans les combats, comme tout autre caillou auquel, s'il était blanc ou brillant, aurait tout aussi bien convenu l'épithète *marmaron* [brillant], d'où est venu dans la langue latine le mot *marmor* [marbre], et qu'il emploie pour d'autres substances que le marbre et pour tout ce qui a de l'éclat (2). N'est-il pas probable que si ce poète eût connu l'usage du marbre, il en aurait embelli les palais des dieux et des rois, et aurait élevé les plus beaux monumens? S'il avait eu idée du bas-relief de Dédale, ce chef-d'œuvre, eût-il été seul au monde, en aurait inspiré une foule d'autres à l'imagination d'Homère, et il en aurait décoré les riches demeures de Calypso, de Circé et d'Alcinoüs. Il importe peu en faveur de Dédale que Virgile fasse ciseler par cet artiste, sur les portes du temple d'Apollon au lac d'Averne, ses aventures et celles d'Icare; cette fiction d'un poète postérieur de tant de siècles aux temps héroïques n'offre pas une preuve convaincante du point où Dédale avait porté ses talens en sculpture, et d'ailleurs il n'est pas question là de marbre. Dédale eût pu, tant bien que mal, ciseler ou repousser au marteau un sujet sur le bronze ou l'or, et être encore bien loin de songer à en exécuter un pareil en marbre. Le travail de cette substance oppose plus de difficultés que celui du métal à la main qui n'en a pas une grande pratique, et dont le peu d'expérience et d'adresse peut à chaque instant détruire ou défigurer l'ou-

(1) *Odyss.* Λ, v. 320.

(2) *Iliad.* Σ, v. 480, et t. I, p. 136.

vrage en le faisant voler en éclats; ce que l'on n'a pas à craindre en opérant sur le métal.

Mais, ainsi que je l'ai dit plus haut, ce n'est pas à Homère, ou à la description du bouclier d'Achille, que l'on doit la prétendue existence de ce bas-relief en marbre de Dédale, mais à Pausanias (1), qui vit à Cnosse un bas-relief en marbre qui représentait la danse d'Ariadne, qu'on attribuait à Dédale, et qui est, dit-il, celui dont il est question dans Homère. Quoique Pausanias soit une autorité souvent d'un grand poids, cependant il ne voyageait pas avec assez de critique, et son goût dans les arts n'est pas assez sûr, pour que l'on ne puisse pas souvent discuter et mettre même en doute ce qu'il avance quelquefois légèrement et sans examen.

Malgré ce que rapporte notre voyageur, je ne croyais pas que l'on pût inférer du passage d'Homère, qu'au siècle où il vivait cet ouvrage de Dédale était conservé à Cnosse. Il me semblait qu'il se bornait à rappeler en deux mots que ce fut dans cette ville que Dédale inventa la danse d'Ariadne; mais je ne voyais pas qu'il fût question d'un ouvrage de sculpture, et que Dédale eût représenté cette danse ou en marbre ou en toute autre matière. Je suivais même en cela l'opinion d'Eustathe et de quelques scholiastes qui penchent à croire qu'Homère attribue simplement à Dédale l'invention d'une danse, et que Vulcain en avait représenté une pareille sur le bouclier d'Achille. Mais, après avoir consulté quelques commentateurs, et, entre autres, les belles dissertations du célèbre Heyne sur Homère (2), je vois, dans celle dont le bouclier d'Achille lui a fourni le sujet, que l'expression employée par le poète en parlant de la danse d'Ariadne ne peut s'appliquer qu'à des productions des arts, et que, dans cette circonstance-ci, Homère offrant Vulcain travaillant à son bouclier, compare son ouvrage de ciselure à un ouvrage de sculpture, et la danse qu'il exécute en or et en autres métaux à celle qu'a sculptée Dédale. On ne se servirait pas de cette expression pour rendre l'idée d'inventer, de former une danse. Je serais donc obligé de laisser à Dédale l'antique honneur de son bas-relief, à Homère et à Pausanias leurs descriptions, s'il ne me restait pas d'autres ressources pour discuter ce point intéressant pour l'histoire de la sculpture.

Il faut donc que je convienne que dans le passage de l'Iliade on peut voir un ouvrage sculpté ou ciselé par Dédale. Mais ce dont je ne conviendrai pas aussi facilement, c'est que ces vers et le reste de la description du bouclier d'Achille soient d'Homère. On a bien dit, il est vrai, qu'il était aussi impossible d'enlever un vers à Homère que d'arracher à Jupiter sa foudre ou à Hercule sa massue : mais il n'est pas positif qu'on n'ait pas pu lui attribuer des passages qui n'étaient pas de lui. Cela même eut lieu dans tous les temps; et si l'on était à portée de comparer entre elles les éditions de ses poèmes qui ont eu lieu sous Lycurgue, sous Pisistrate, sous Aristarque, et dans des

(1) Παρὰ τούτοις [Κνωσσίοις] δὲ καὶ ὁ τῆς Ἀριάδνης χορὸς, οὗ καὶ Ὅμηρος ἐν Ἰλιάδι μνήμην ἐποιήσατο, ἐπειργασμένος ἐστὶν ἐπὶ λευκοῦ λίθου. (*Græciæ Descript.* Bœot. c. XL, 2.)

(2) *Iliad.* Σ, excurs. 3.

temps plus rapprochés, on verrait qu'elles différaient beaucoup les unes des autres. Je ne m'étendrai pas davantage sur un sujet aussi grave, beaucoup trop au-dessus de mes forces, et qui a été traité avec tant de profondeur par les Fabricius, les Heyne, les Wolf, et par tant d'autres savans du premier ordre. Mais, en ne les suivant que de loin dans une discussion aussi épineuse qu'elle est délicate et qui a produit tant d'ouvrages remarquables, on peut, au sujet de la description du bouclier d'Achille, ajouter quelques raisons aux leurs pour prouver que ce morceau attribué à Homère n'est pas plus de lui que le bouclier d'Hercule n'est d'Hésiode, et que ces élégantes descriptions ont été intercalées dans les ouvrages de ces poètes quelques siècles après eux, et peut-être même est-ce encore beaucoup que de les faire remonter aux temps de Solon (594-559 avant Jésus-Christ), ou de Pisistrate (561-528), ainsi que le pense Heyne. Cependant il y a des raisons de placer à une époque où la sculpture et la ciselure avaient déjà fait de grands progrès, la description de travaux qui supposent des connaissances étendues dans ces deux arts et beaucoup de pratique des opérations les plus difficiles de la métallurgie. C'est dans ce siècle que Glaucus de Chio inventa la damasquinure en fer, et que Dipœnus et Scyllis, qui passent pour avoir les premiers travaillé le marbre, firent faire des progrès au travail de l'or uni à l'ivoire. Rhœcus et Théodore de Samos avaient rendu déjà un grand service à toutes les parties de la sculpture en inventant les moules à noyau. Le coffre célèbre où fut enfermé Cypsélus (660), les présens somptueux dont Alyattes (616-559) et Crésus (573-545), rois de Lydie, enrichirent le temple de Delphes, donnèrent sans doute une grande extension à la toreutique, et, en multipliant les ouvrages, leur religieuse prodigalité et leurs folles dépenses furent très-utiles à l'art de travailler et de réunir les différens métaux.

Mais comment admettre qu'on eût été en état d'exécuter le bouclier d'Achille (1) et de l'orner de scènes aussi variées dans leur composition que par le mélange des différens métaux, je ne dis pas dans les temps héroïques, mais long-temps après, à une époque où probablement les Grecs ne connaissaient même pas l'écriture, où, comme le fait remarquer M. Hirt (2), la langue d'Homère, si riche dans les tableaux animés qu'il nous offre de la nature, est si pauvre pour exprimer ce qui a rapport aux arts, et lorsque l'on voit le marteau, l'enclume, les tenailles et les pinces, grossiers instrumens, suffire aux admirables et délicats ouvrages que le poète fait exécuter à Vulcain,

(1) *Voyez*, sur le bouclier d'Achille, Boivin, Caylus, *Mémoires de l'Académie des inscriptions*, t. XXVII, p. 21; Heyne, *Iliade*, t. VII, *excursus 3*. Il ne croit pas que cette description soit d'Homère. M. Quatremère de Quincy, *Jupiter Olympien*, p. 60, regarde la description du bouclier d'Achille par Homère comme le monument le plus ancien des arts chez les Grecs. M. Letronne partage l'opinion de Heyne, et, dans une note savante qu'il a eu la complaisance de me communiquer et dont j'ai fait usage, il pense que c'était aussi l'avis des écrivains d'Alexandrie, et que Zénodote en fournit des témoignages. Il fait remonter au temps de Solon les descriptions des boucliers d'Achille et d'Hercule, attribuées à Homère et à Hésiode.

(2) *Amalthea*, t. II, p. 52-62.

qui jette pêle-mêle dans la fournaise ou dans les creusets [χοάναι] (1) tous les métaux, qui s'y allient le mieux du monde? Il est vrai que c'est un poète qui crée, et un dieu qui travaille, et que l'on peut dire avec Heyne que le bouclier d'Achille doit être moins considéré comme la description d'un ouvrage de l'art que comme une composition poétique que peut-être un ouvrage très-grossier a inspirée à l'imagination du poète. Animant tout ce qu'il voit, il ne s'arrête pas à un seul instant d'une action, et il décrit non-seulement le sujet qu'il a sous les yeux, mais même ce qui l'a précédé et ce qui doit le suivre, et les scènes naissent au son de sa lyre bien plus promptement

(1) *Voyez* dans le Dictionnaire grec-allemand de Schneider le bel article sur ce mot et sur λίγδος.

Je crois devoir ajouter ici quelque chose à ce que j'ai dit sur l'emploi de la cire et du sable dans le moulage en bronze des statues ou de tout autre objet. (*Voyez* t. I, p. 32, 105, 118.) Un passage de Pollux (I, x, § 189), qui vivait à la fin du II.e siècle de notre ère, et lorsque les arts étaient encore dans leur éclat, indique avec assez de clarté, ce me semble, pour ceux qui sont au fait des opérations de la fonte, celles dont se servaient les anciens pour fondre, ainsi que nous, à cire perdue. Ce passage est assez important pour que je croie devoir le citer en entier. Il en dit d'ailleurs plus que tout ce qu'on trouve dans Pline sur les pratiques de la fonte; et peut-être le présenterai-je sous un point de vue auquel jusqu'à présent n'avaient pas songé Kuhn, Seber et les autres commentateurs, qui ont donné de longues notes très-obscures sur le peu de mots que nous a laissés Julius Pollux. Voici ce qu'il rapporte :

Τὸ μὲν δὴ ξύλον ᾧ περὶ πλάττουσι τὸν πηλὸν οἱ κοροπλάσοι, κάναβος καλεῖται. — Αὐτὸ δὲ τὸ πήλινον, ὃ περιείληφε τὰ πλασθέντα κήρινα, ἃ κατὰ τὴν τοῦ πυρὸς προσφορὰν τήκεται, καὶ πολλὰ ἐκείνῳ τρυπήματα ἀναπολείπεται, λίγδος καλεῖται.

« Le bois autour duquel les faiseurs de » poupées modèlent leur argile s'appelle » *canabos*. Quant à l'enveloppe d'argile » dont on revêt les objets moulés avec de » la cire qui fond à l'approche du feu, elle » s'appelle *ligdos*, et l'on y pratique beau- » coup de trous. »

Avant de passer à l'explication de ce passage, je crois devoir en rapprocher un d'Eustathe, *Iliade*, Φ, p. 1229, qui peut servir à l'éclaircir :

Λίγδος, κονία, ἀλοιφὴ, καὶ λίγδοι, χωνευτήρια, χοάναι. Φασὶ δὲ καὶ τρήματα τὸν λίγδον ἔχειν συνεχῆ, τῷ Δ παραπλήσια, δι' ὧν χαλκὸς ἠθεῖται, ou, selon le lexique de Photius, συνεχῆ τέσσαρα παραπλήσια.

Nous ne pouvons encore traduire les trois premiers mots, qui ont besoin d'une explication préliminaire; mais le reste pourrait se rendre ainsi :

« Les moules, le fourneau de la fonte, » les creusets. On dit que le *ligdos* [le » moule] a des trous l'un près de l'autre, » en forme de Δ, et à travers lesquels on » coule le bronze; ou bien, d'après Photius, » le moule a quatre trous, &c. »

Il me paraît que ces différens mots, dont le sens est assez vague, doivent offrir les diverses parties de l'appareil de la fonte. Les χοάναι et les χωνευτήρια doivent se rapporter particulièrement à l'opération de la mise en fusion du métal et à celle du coulage, sans que l'on puisse dire positivement lequel de ces mots doit indiquer le creuset ou le bassin dans lequel on fait fondre le bronze, et quel est celui qui désigne la rigole par laquelle on l'introduit dans le moule.

Lorsqu'Hésychius explique le χοάνη d'Homère par κοίλωμα, la *cavité* dans laquelle on verse le métal fondu, on pourrait l'entendre aussi bien du creux du moule que de la rigole : mais, quand Hésiode, *Théogonie*, v. 863, donne au χόανος l'épithète d'εὔτρητος, *bien percé*, qui semble indiquer un trou ou un conduit cylindrique, il offre l'idée que la χοάνη ou le χόανος, la χώνη, est plutôt un conduit qu'un moule. Si l'on voit dans l'Anthologie grecque des

encore que sous le puissant marteau de Vulcain. Cependant le poète créateur ne dit pas simplement que le dieu produit de ses habiles mains cet admirable ouvrage; il entre dans des détails, il le met à l'œuvre comme un ouvrier mortel; il lui fait employer des instrumens, on le voit suivre certains procédés. Mais certes ils sont trop simples pour un pareil travail, devant lequel aurait reculé l'habileté des plus adroits toreuticiens des temps de Périclès et d'Alexandre le Grand, et que n'aurait osé entreprendre, avec toute son adresse et toute sa présomption, l'audacieux Benvenuto Cellini. N'est-il pas

poètes employer des dérivés de ce mot pour des figures faites en bronze, il ne me semble pas que ce soit une preuve qu'il signifie un moule; et ils ont aussi bien pu rendre leur idée en employant un mot qui a rapport au coulage qu'en se servant de celui qui exprime un moule, comme nous disons, coulé, jeté ou moulé en bronze. Et d'ailleurs le conduit par où l'on verse le bronze, faisant partie du moule, a pu servir à désigner le moule en entier. Par des comparaisons que font Hippocrate et Alexandre d'Aphrodisie, cités par M. Schneider, du χόανος avec un entonnoir, il y aurait à croire que ce mot indique un creuset plus large par le haut que par le bas, ou quelque bassin conique, un écheno, adapté au fourneau de fonte ou κάμινος, placé au-dessous de la bouche des soufflets, φῦσαι, et d'où le métal coulait dans le moule par le χωνευτήριον ou l'écheno. Ainsi, sans déterminer d'une manière rigoureuse la signification expresse de chacun des deux mots χωνευτήρια et χοάνη, on peut croire qu'ils ont un rapport direct avec la fonte du métal.

Nous avons vu plus haut que la couche d'argile qu'on appliquait sur la cire s'appelait *ligdos*, c'est le véritable moule. Il paraît que λίγδος est la vraie leçon de ce mot, que, d'après un vers de Sophocle, quelques commentateurs de Pollux ont voulu lire ἡμίλιγδος ou μίλιγδος (*voyez* sur ce point les notes de Kuhn et de Seber sur le passage de Pollux). Ce lygdos était d'argile; et la manière dont on enveloppait la cire avec cette terre, rappelle celle dont on l'enduit à présent avec la potée dans le moulage à cire perdue. On sait que cette matière onctueuse est mêlée de bourre de vache ou de veau (*voyez* t. I.er, p. 109); et l'on pourrait croire que les anciens faisaient usage du même procédé, si l'on adoptait une leçon qui se trouve dans quelques manuscrits où, dans le passage de Pollux, on lit πῖλον et πίλινον [*pilon* et *pilinon*] au lieu de πήλινον [*pêlinon*]. Le premier de ces mots indiquerait un composé où il serait entré de la bourre ou du poil, πῖλος, et il s'ajusterait aussi bien et peut-être mieux que celui qui signifie *de terre* ou *d'argile*, avec l'idée d'enduit qu'indique le verbe περιείληφε, puisque l'argile, le sable, mêlés de bourre, qui forment la potée, en font une composition molle, humide et tenace, qui devient un enduit presque liquide qui convient parfaitement au moulage. Il serait d'ailleurs assez naturel que la méthode de mouler avec la potée, qu'eussent employée les anciens, se fût conservée en Orient et en Italie, où elle est encore en usage, et où probablement on n'a jamais cessé de la pratiquer. Au reste, ceci ne repose que sur des conjectures; et le mot πῖλον, sur lequel elles s'appuient, ayant été rejeté, quoique peut-être à tort, du texte de Pollux, doit me causer quelque défiance.

Mais il y a dans le passage d'Eustathe une expression qui a embarrassé les commentateurs, et qui me semble cependant assez claire et propre à faire pencher vers l'idée que je viens de hasarder: c'est le mot ἀλοιφή. Je crois trouver dans cette expression technique, qui vient d'ἀλείφω, *j'enduis*, l'enduit ou l'espèce de potée dont on couvrait la cire pour faire le moule, dont l'ensemble, nommé, comme nous l'avons vu, λίγδος, devait se diviser en plusieurs parties. L'ἀλοιφὴ était l'intérieure, celle qui prenait la forme de la cire; et quoiqu'on eût pu à la rigueur se servir d'ar-

singulier qu'Homère, qui se plaît tant aux détails et qui les rend si bien, ne se soit pas laissé aller à en donner quelques-uns dans la description de l'immense travail du bouclier et dans d'autres objets d'art dont il parle? C'est au reste, je crois, à tort que je mets ici Homère en jeu, et ce serait lui attribuer cette description. Il me semble, au contraire, qu'il y a une sorte de maladresse dans la manière dont les rhapsodes ou les poètes postérieurs à Homère ont ajouté ce morceau, de même que le bouclier d'Hercule, aux poèmes du chantre de l'Iliade et d'Hésiode. N'auraient-ils pas dû ne faire exécuter que des ouvrages qui pouvaient exister de leur temps? et alors leur langue simple

gile délayée, *πήλινον*, cependant on aurait donné plus de consistance à cette terre ou à celle qu'on employait en y ajoutant de la bourre ou du poil, *πῖλος* : les anciens nous ont laissé assez de preuves de leur habileté dans l'art de la fonte pour nous permettre de croire que ce procédé et bien d'autres que nous ignorons leur étaient connus.

L'autre expression d'Eustathe, *κονία*, doit désigner une autre partie du moule ou du *ligdos*. On se rappellera qu'il s'agit ici de mouler au moyen de la cire, et que dans cette méthode, de même que dans les autres où l'on veut obtenir des objets moulés creux, il est indispensable que l'intérieur de la figure en cire soit rempli par un noyau (*voyez* t. I.er, p. 105 et suiv.) fait d'une espèce de mortier. Le mot *κονία*, que les lexiques rendent tantôt par poussière, sable de rivière, tantôt par chaux éteinte mêlée d'eau, donne assez l'idée de ce mortier et du noyau que l'on pouvait en faire, pour que l'on soit autorisé à croire que par ce mot Eustathe a indiqué le noyau, et d'autant plus que cette partie est indispensable dans les moules à cire perdue comme dans les autres. En réunissant les passages de Pollux, d'Hésychius et d'Eustathe, on voit qu'il est question de ce genre de moulage. Le *ligdos* avait plusieurs trous par lesquels s'écoulait la cire lorsqu'on l'approchait du feu (Pollux), et ces trous servaient à couler le bronze dans le moule (Eustathe); ce qui, pris en masse, se rapporte entièrement aux procédés employés aujourd'hui. La manière dont Pollux s'exprime au sujet de ces trous ou de ces jets et de ces évents, me paraît plus juste que celle d'Eustathe et de Photius, qui disent qu'il y en avait quatre l'un près de l'autre. Pollux n'en indique ni le nombre ni la disposition; il dit seulement qu'il y a plusieurs trous dans le *ligdos*. Et au fait, le nombre et la position de ces trous ne pouvaient pas toujours être les mêmes, et ils devaient varier selon la pose et la grandeur de la figure à mouler et suivant les circonstances.

Enfin, pour me résumer, il me paraît que, dans les passages des écrivains grecs que j'ai rapportés, on peut retrouver l'ensemble et quelques-unes des diverses parties de l'appareil du moulage pour couler en bronze à cire perdue. Ces parties sont *φῦσαι*, *les soufflets; φυσητὴρ*, *l'extrémité du soufflet et son orifice; κάμινος*, *le fourneau; χοάνη*, *χόανος*, *χωνίον*, *χώνη*, *le bassin*, *l'écheno* ou *la rigole où coulait le bronze*, ou peut-être *le creuset*, que l'on peut aussi retrouver dans *χωνευτήριον* : ce pouvait être aussi la partie la plus basse ou la plus creuse de l'âtre où se rassemblait le métal fondu dans une cavité conique, *κοίλωμα*. Nous trouvons ensuite le *λιγδὸς*, ensemble et partie extérieure du moule; *ἀλοιφὴ*, la partie intérieure enduite de terre ou de potée, *πήλινον* ou *πίλινον*; *κονία*, le noyau en terre ou en chaux et en sable, et *τρυπήματα* et *τρήματα*, les trous ou les jets et les évents. Il est fâcheux que Pollux ne soit pas entré dans plus de détails, et nous avons sur ce point, comme sur tant d'autres, à nous plaindre du laconisme des anciens par rapport aux procédés des arts, et à regretter de ne pouvoir décrire plus complétement ce qui concerne leur système de moulage et de fonte.

et énergique eût suffi pour les exprimer : ou bien, si ces poètes transportaient des ouvrages de leur temps et qu'ils avaient sous les yeux à l'époque d'Homère et même des temps héroïques, ils eussent pu, dans les différens passages qu'ils intercalaient, enrichir la langue d'Homère de mots et d'idées plus en harmonie avec la beauté et la difficulté des chefs-d'œuvre divins dont ils lui faisaient faire les brillantes descriptions.

Cette description du bouclier d'Achille peut se considérer encore sous un point de vue différent, et qui se rattache à l'histoire, du moins à celle qui, à ces époques reculées, n'avait pour écrivains que les poètes qui, dans leurs chants, en transmettaient les traditions. Revenons donc pour quelques instans au prétendu bas-relief de Dédale. Ne serait-il pas surprenant qu'un sculpteur qui aurait laissé dans les siècles héroïques une réputation telle que celle que l'on suppose à Dédale, qui aurait fait une révolution dans les arts de la Grèce, et qui même, depuis plusieurs siècles à l'époque d'Homère, aurait été regardé par les Grecs comme le père de la sculpture, et même avec plus de raison qu'Homère ne passa depuis pour le père de la poésie, puisqu'il y avait eu avant lui de grands poètes, tandis que nul sculpteur grec, suivant les Grecs, n'avait précédé Dédale, ne serait-il pas extraordinaire, dis-je, qu'un homme si remarquable, et à qui plus qu'à tout autre héros Homère aurait dû décerner les titres de *divin*, de *pareil aux dieux*, n'eût pas plus attiré ses regards, et que ce poète n'eût pas consacré quelques vers à sa gloire? Il emploie cependant souvent l'épithète *daidalos*, lorsqu'il fait l'éloge d'un bel ouvrage quelconque; mais le passage de l'Iliade cité plus haut est le seul dans ses poèmes où il prononce le nom de Dédale. Ce poète, qui se plaît tant aux généalogies et qui ne laisse passer presque aucun de ses héros, même des moins illustres, sans faire connaître le nom de son père et souvent de son aïeul, n'accorde pas cette distinction à Dédale, fils d'Eupalamus, fils de Métion, fils d'Érechthée, roi d'Athènes. On aurait pu cependant le confondre avec d'autres *hommes habiles;* car c'est ce que signifie le nom de *Dédale,* qui n'était qu'une épithète ou un surnom qu'on donnait aux ouvriers adroits, comme ceux d'*Eucheir,* d'*Eumare,* d'*Eugrammus,* que portèrent des sculpteurs et des peintres des temps reculés et où les arts étaient encore peu de chose en Grèce (1) ; et ceci est si vrai, que sur un vase grec peint, publié par Mazochi et cité par Visconti et par Millin (2), Vulcain, combattant Mars qui veut délivrer Junon, que le divin ouvrier, par ordre de Jupiter, avait attachée sur un trône d'or, n'y est pas nommé *Ephaistos,* qui est son

(1) Suivant le scholiaste de Pindare, cité par Schneider dans son Dictionnaire grec-allemand, μάρη aurait eu en ancien grec la même signification que χὶρ, *main,* et εὐμαρὴς répondait à εὔχιρ et εὐχρὴς, *adroit de la main.* Il en était sans doute de même de Chersiphron, χερσίφρων, *aux mains habiles;* d'Eugrammus, *qui peint* ou *qui sculpte bien ;* et de Cheirisophus, *à la main savante.* (*Voyez,* sur ce dernier nom, Sillig, *Catalogus artificum.*) Ces mots χὶρ, μάρη, παλάμη, *main,* unis à la particule εὐ, *bien,* et changés en adjectifs, indiquaient l'adresse de la main : εὐμαρὴς et εὔχιρ se traduiraient même par l'expression dont on se sert aujourd'hui lorsqu'on dit de quelqu'un qui a une belle écriture, qu'il a une belle main.

(2) *Mus. Pio-Clementino,* t. IV, p. 86. *Galerie mythol.* t. I.er, E 48, pl. 13.

nom en grec, mais simplement *Daidalos,* l'industrieux, l'ouvrier par excellence; et certes, en cette circonstance, on ne croira pas que ce soit le sculpteur Dédale que sur ce vase on ait représenté aux prises avec Mars. On désignait donc ceux qui se distinguaient dans leurs métiers par des noms qui rappelaient ou leurs professions ou leurs talens, et qui dans la suite, de même que dans nos temps modernes, devinrent des noms propres. Les noms de cette espèce n'appartiennent même qu'à des époques très-anciennes, et on ne les retrouve plus ou que très-rarement dans celles où les arts brillèrent de tout leur éclat. Ceux de *Métion* et d'*Eupalamus* sont sans contredit du même genre, et c'est aussi l'opinion de Visconti : le premier se traduirait par *intelligent,* le second par *adroit de la main,* et il convenait de donner à Dédale un père et un aïeul qui s'étaient distingués par leur adresse et auxquels il était sans doute redevable en partie de la sienne.

Il est d'autant plus remarquable qu'Homère ne dise rien de Dédale, ni sous le rapport de son illustre naissance, ni sous celui de ses talens, que dans l'Iliade et l'Odyssée il fait l'éloge de la belle île de Crète aux cent villes, dont les quatre-vingts vaisseaux étaient commandés par Idoménée et Mérion, qu'il conduit Télémaque en Crète, à Cnosse même, où il devait y avoir des monumens de Dédale puisque Pausanias prétend qu'il en existait encore de son temps. Des statues de dieux, de héros de ces siècles anciens qu'Homère aimait tant, et de la main de Dédale, méritaient bien de fixer son attention; et si l'on s'en rapporte à son dénombrement des peuples et des villes de la Grèce pour déterminer ceux qui en faisaient partie à son époque et même lors du siége de Troie, le silence qu'il garde sur Dédale ne pourrait-il pas être défavorable à celui-ci, surtout sous le rapport de sa réputation comme statuaire? On peut faire la même observation au sujet d'Hésiode, qui emploie plusieurs fois l'épithète *daidalos,* qui parle d'Ariadne, de Minos, dans sa Théogonie, celui de ses poèmes qui passe pour le plus authentique et où il ne dit pas un mot de Dédale. Ne peut-on pas en conclure qu'une partie de son histoire et celles du labyrinthe, du Minotaure, de Pasiphaé, qui prêtaient aux descriptions d'Homère et dont il ne parle pas, lui sont postérieures, ainsi qu'à Hésiode, qui garde le même silence sur ces différens sujets? Et cependant, sans ajouter foi à la rivalité qu'on a supposée entre lui et Homère, s'il n'a vécu que quelque temps après lui, ou même si, étant son contemporain, il lui a survécu de quelques années, il aurait aimé sans doute à faire entrer dans ses poèmes comme épisodes, des faits ou ignorés par Homère ou qu'il aurait négligés; et n'est-il pas probable que des traits remarquables de la mythologie ou de l'histoire qui rentraient dans les sujets que ces deux poètes ont traités, dont ils pouvaient s'emparer et dont ils ne font pas mention, n'ont été inventés et n'ont eu cours qu'après eux? Il paraît donc que le Dédale des temps mythologiques est un de ces personnages collectifs dans l'histoire duquel on a réuni tout ce que les traditions vraies ou fausses, ou du moins altérées, avaient conservé de souvenirs des travaux de plusieurs ouvriers habiles. Les Grecs, en le plaçant dans les temps héroïques et lui accordant une

sorte d'apothéose, consultaient plutôt les intérêts de leur amour-propre que ceux de la vérité et de la critique, et lui donnaient une antiquité qui serait beaucoup trop reculée, même en admettant qu'il eût existé.

Mais passons de Dédale, considéré comme personnage historique, à son prétendu bas-relief en marbre. Peut-on admettre qu'il ait été fait à une époque qui précède non-seulement de plus de cent ans la guerre de Troie, et de quatre cents Homère, mais qui est antérieure de plus de cinq cents ans à l'époque où, selon Pline, on commença à distinguer le sexe dans la peinture? M. Quatremère de Quincy (1) partage aussi l'opinion que ce fut à la peinture qu'on dut l'invention de l'art du bas-relief, ou du moins son perfectionnement. Il s'écoula encore, si les calculs de Pline sont exacts, deux cents ans au moins avant que l'art du sculpteur fût assez avancé pour se hasarder à détacher dans les statues les membres du corps, et l'on aurait pu, du temps de Dédale, représenter en bas-relief et en marbre une danse telle que celle qui retraçait les mille détours du labyrinthe, et où les attitudes devaient être aussi variées que les figures dont se composait cette espèce de ballet; cela n'est pas possible. Et certes, si la sculpture grecque en eût été pour le bas-relief à ce point treize cent quatre-vingts ans avant notre ère, époque de Dédale, elle n'aurait pas, inspirée par l'imagination et l'adresse des Grecs, essayé vainement pendant sept ou huit siècles de donner du mouvement à ses figures de ronde-bosse. A moins qu'un peuple ne soit, comme les Égyptiens, entravé par ses institutions, il est impossible que ses progrès dans la carrière des arts se traînent avec autant de lenteur. Nous voyons qu'en Italie, lors de la renaissance des arts, il n'y eut pas plus de deux cents ans entre ses premiers essais et les chefs-d'œuvre de Raphaël et de Michel-Ange. Il est vrai, ainsi que le fait observer M. Quatremère de Quincy (2), qu'en Italie il n'y eut pour ainsi dire qu'une résurrection des arts; que la sculpture trouva des modèles dans les ouvrages des anciens, et qu'il n'en fut pas de même en Grèce lorsqu'elle y naquit: tout pour elle était à faire et à inventer, et, marchant sans guide dans la carrière où elle entrait, elle avait à vaincre bien plus de difficultés pour atteindre le but: mais aussi lui ai-je donné plusieurs siècles, je ne dis pas pour parvenir à produire un Phidias, mais seulement pour que dans l'imitation de la nature elle fût arrivée à détacher les membres du corps; et, si l'on en croit Pline, et dans ce cas-ci il y a des raisons pour le croire, ce ne fut qu'environ six cents ans avant notre ère que la sculpture grecque obtint ce résultat de ses longs efforts. Quelle distance de là jusqu'à Dédale en 1380!

On peut même faire remarquer que s'il était vrai qu'Homère eût trouvé dans les trésors de son imagination ces figures d'or animées qui servaient Vulcain, et qu'il eût, pour ainsi dire, deviné la sculpture et la peinture bien longtemps avant leur développement en Grèce, il serait bien étonnant que ces hautes conceptions n'eussent pas eu une plus grande influence. De pareilles idées d'un poète dont les Grecs répétaient sans cesse les chants, n'auraient-

(1) *Encyclopédie méthodique*, Architecture, article *Bas-relief*, p. 236.

(2) Article *Bas-relief* dans l'ouvrage qui vient d'être cité.

elles pas dû jeter des germes plus féconds dans l'esprit inventif des Grecs? et est-il présumable qu'il se fût écoulé plusieurs siècles depuis lui, avant qu'on eût représenté en statues les figures en mouvement, ce dont les jeunes gens d'or de Vulcain et les figures du bouclier d'Achille auraient inspiré l'idée? Croira-t-on qu'un peuple dont le génie semblait né pour les arts imitatifs, n'aurait pas essayé de réaliser en sculpture des scènes ou seulement des poses dont les descriptions d'Homère lui auraient fait concevoir la possibilité d'exécution?

Quant au passage de Pausanias allégué par M. Visconti au sujet du prétendu bas-relief fait en marbre par Dédale, est-il bien concluant (1)? Ce voyageur peut avoir vu à Cnosse un ancien bas-relief en marbre qui offrait la danse d'Ariadne, et qu'on attribuait à Dédale, ainsi que tant d'autres ouvrages dont on ne connaissait pas les auteurs. Il en était de cette origine comme de celle des statues tombées du ciel; et, en fait d'arts, ceci ressemblerait assez à ce qui avait lieu dans les généalogies des héros : lorsqu'on perdait la trace de leur filiation, on avait recours aux dieux, et Jupiter ou quelque autre divinité devenait l'auteur de leur antique race. Si ce bas-relief vu par Pausanias eût été de Dédale, c'aurait été le seul ouvrage qui eût existé en marbre de ce premier des sculpteurs grecs; car tous les autres dont on le disait l'auteur étaient en bois. Serait-il probable que le succès de ce travail en marbre, qui aurait fort piqué la curiosité, ne l'eût pas engagé à produire d'autres ouvrages du même genre? et n'y aurait-il pas de quoi s'étonner que seul il se fût conservé parmi ceux d'un maître pour lequel on avait une vénération qui ressemblait à une sorte de culte? Ce bas-relief unique en marbre, de Dédale, et dont le sujet remontait à Thésée, aux premiers temps héroïques d'Athènes, eût été une espèce de phénomène et le plus précieux des monumens; il eût rendu Cnosse célèbre, et tous les auteurs en auraient parlé. Pline et Strabon sont aussi des autorités; ils connaissaient tous les écrivains qui les avaient précédés : il ne serait guère possible que l'existence de ce bas-relief de Dédale n'eût pas été consignée par quelques-uns de ceux dont ils s'étaient servis par milliers, et il n'est pas probable qu'il eût échappé à ces savans géographes. Les poèmes d'Homère, peut-être plus complets que nous ne les possédons, leur étaient familiers : comment n'auraient-ils pas été frappés d'y trouver cet ouvrage de Dédale, et comment Pline n'en aurait-il pas fait mention?

Il me paraît donc difficile d'accorder que le bas-relief en marbre, la danse d'Ariadne, que Pausanias vit à Cnosse, fût de Dédale, du moins de celui qui était arrière-petit-fils d'Érechthée. Il pouvait être d'un Dédale moins ancien et à qui des traditions crétoises, ou peut-être même les vers attribués à Homère, en inspirèrent le sujet. Un ouvrage en marbre qui aurait été exécuté huit ou neuf siècles avant le voyage de Pausanias, qui eut lieu au II.ᵉ siècle de notre ère, eût été assez informe, et les traditions étaient assez incertaines pendant une période de temps aussi longue pour qu'on eût pu l'attribuer au plus ancien sculpteur grec. On sait qu'aujourd'hui, malgré

(1) *Mus. Pio-Clem.* t. IV, p. 10-11.

les ressources que nous fournit l'imprimerie, on ne saurait assigner d'une manière positive les dates et les noms des auteurs de quantité de sculptures du XV.ᵉ, du XIV.ᵉ et encore moins du XIII.ᵉ siècle. Pausanias, d'ailleurs, est souvent loin de discuter en critique les faits qu'il avance et de les établir d'une manière incontestable : il les donne comme il les a reçus; et la rapidité du voyage, la brièveté de ses descriptions ou de sa nomenclature des productions des arts, lui permettaient rarement de se livrer à un examen approfondi.

Si je ne craignais de paraître trop hardi en m'éloignant encore des opinions d'un homme tel que M. Visconti, j'avouerais que je ne puis adopter celle qu'il émet au sujet de l'invention de la plastique, ou de l'art de travailler l'argile. Ce n'est pas que j'entende parler de l'emploi que l'on en fit pour la poterie, mais de l'art d'en former des statues et des bas-reliefs, enfin d'imiter les formes humaines. Le savant antiquaire fait remonter celle belle invention non-seulement aux temps homériques, mais même aux siècles anté-historiques. Certainement cette branche de la sculpture, ou plutôt cet art qui en est le principe et la base, était pratiqué en Égypte et en Orient (1) dans les siècles les plus reculés, et l'on ne pourrait assigner dans ces contrées une date précise à cette découverte : mais il paraîtrait qu'elle resta long-temps renfermée dans les pays qui l'avaient vue naître, et qui, pendant une longue suite de siècles, n'eurent que très-peu de rapports avec la Grèce. Cependant les colonies égyptiennes et phéniciennes qui, à différentes époques, vinrent la civiliser et ajouter à sa population, durent lui apporter leurs arts, et l'on conçoit difficilement qu'elles eussent négligé d'enseigner aux Grecs les procédés de la plastique. On admettrait aussi avec peine qu'elle fût séparée de la sculpture, ou qu'elle ne lui fournît pas ses modèles. Cette supposition toutefois ne serait pas hors de vraisemblance. D'après l'état informe dans lequel, d'après les auteurs et les monumens, la sculpture resta pendant long-temps, elle n'avait guère besoin de modèles. Il n'en fallait pas pour ajuster des têtes grossières sur des poteaux, ou pour revêtir d'étoffes des mannequins taillés sans art et sans proportions, et le talent des Dédales créait des dieux à peu de frais. Ne voit-on pas encore des pays, même en Europe et j'irais jusqu'à dire en France, où depuis des siècles et toujours d'après les mêmes patrons on fait des figures en bois ou en autres matières, sans avoir recours ni à la nature, ni à des modèles préparatoires en argile? Il put et il dut en être de même pendant long-temps en Grèce. La sculpture fit un bien grand pas dans ses progrès lorsque, s'apercevant de son insuffisance à rendre la nature sans préparation et en taillant à même des substances dures et sans souplesse, elle eut recours, avant d'exécuter ce qu'elle projetait, à une matière obéissante et maniable, qui lui permettait d'étudier, de revoir ses ouvrages, et de faire dans le modèle tous les changemens et toutes les corrections qui pouvaient assurer le succès de ses productions.

(1) *Voyez*, t. I.ᵉʳ, p. 24, ce qui est dit de Job et des connaissances qu'il avait en plastique.

Ce qui me porterait encore à croire, contre l'opinion de M. Visconti, qu'on reculerait trop Dibutade de Sicyone et l'invention de la plastique, dont les Grecs lui faisaient honneur, si on les plaçait non-seulement dans les siècles anté-historiques, mais même dans les temps qui ont précédé de près Homère, c'est son silence à cet égard. Il se pourrait que le nom de Dibutade, d'un potier qui aurait existé avant lui ou même de son temps, ne fût pas parvenu jusqu'à lui, quoiqu'il parle de Sicyone, et qu'il eût été assez naturel que le poète rappelât, comme éloge de cette ville, que l'inventeur de la plastique lui dut le jour, ou qu'elle y était pratiquée avant de se répandre ailleurs. Mais aussi comment se figurerait-on qu'un art qui dut paraître merveilleux, surtout à Homère, dont l'imagination brillante lui aurait attribué le pouvoir de créer les dieux et les hommes, eût été oublié par lui ou ignoré au point de ne pas trouver la plus petite place dans ses poèmes, de ne pas fournir une seule description, la moindre comparaison, à un génie à qui tous les objets de la nature, ou des métiers de son temps, en offraient de si fréquentes et de si variées? On pourrait objecter qu'on ne saurait exiger d'un poète qu'il fasse entrer dans ses compositions toutes les connaissances de son temps. Cela est vrai, mais ce le serait encore plus pour tout autre qu'Homère; car on voit qu'il était dans ses goûts de les mettre probablement toutes à contribution, et que par la multiplicité des objets qu'embrassent ses poésies et qu'il fait passer sous les yeux, ses admirables productions paraissent une encyclopédie des temps héroïques et pour ainsi dire leurs archives. Comment se ferait-il qu'il n'y eût dans l'Iliade et dans l'Odyssée pas un seul mot qui ait rapport, je ne dirai pas aux procédés de la plastique, mais seulement à son existence, pas une parole qui par sa forme en réveille l'idée ou en rappelle simplement le nom? Certainement, si cet art et celui de tirer du marbre des figures eussent été connus d'Homère, ils auraient été divins à ses yeux, un dieu les eût inventés, et le marbre et l'argile se seraient animés sous les mains de Vulcain.

Il est même à remarquer que la fiction mythologique qui attribue à Prométhée la formation de l'homme qu'il modèle avec de l'argile, est postérieure à Homère, qui ne parle pas même de cet ancien Titan, si célèbre depuis lui, et auquel les poètes cycliques et cosmogoniques ont composé une histoire tout entière. Cette fable n'a pu prendre naissance et s'établir que lorsque la plastique eut appris à modeler en argile les formes humaines; si elle a été tirée des traditions d'autres contrées, elle n'était pas encore répandue en Grèce et dans l'Asie mineure à l'époque d'Homère : de quelle ressource n'eût-elle pas été pour ce poète? que de fois n'eût-il pas rappelé cet orgueil de Prométhée qui façonne l'homme de ses mains et veut s'égaler aux immortels?

Il n'est pas même encore dans Hésiode question de Prométhée sous le rapport de la formation de l'homme, et ce n'est pas pour le punir de s'être ainsi arrogé les droits des dieux, que Jupiter le poursuit de sa terrible vengeance. Selon le chantre d'Ascra, les hommes existaient alors depuis longtemps; et, ne disant pas qu'ils aient été tirés de l'argile ou de la terre, il ne

donne pas, ainsi que le fait Job (1), l'idée de la plastique. Cependant, parmi les auteurs grecs, Hésiode est le premier qui nous fournisse d'une manière positive des notions de cet art, dont les monumens les plus anciens ne nous offrent des productions que de siècles très-postérieurs au poète de la Théogonie. Dans ce poème (2), et dans *les Œuvres et les Jours*, qui paraissent incontestablement d'Hésiode (3), on voit Vulcain former par l'ordre de Jupiter, avec de la terre et de l'eau, une figure semblable à une jeune fille, la belle Pandore, que les dieux, à l'envi, parent de tous les dons les plus séduisans, et d'où dépendent le bonheur et le malheur des dieux et des hommes. Cette fable allégorique est trop connue pour qu'il ne soit pas superflu de s'y arrêter plus long-temps, et d'ailleurs elle n'est présentée ici que sous le rapport de l'art. Elle offre l'emploi et même l'invention de la plastique; car le verbe πλάσσω [*plassô*], auquel cet art doit son nom, s'y trouve plusieurs fois, ainsi que ses dérivés, tandis qu'aucun de ces mots n'était connu du temps d'Homère. Ne pourrait-on pas croire que ce bel art venait d'être introduit en Grèce, lorsqu'Hésiode en transmit l'idée dans ses poèmes? Cet art était divin; et dans les chants du poète, qui en ignorait peut-être le véritable auteur ou celui qui passait pour tel, il ne pouvait avoir qu'un dieu pour inventeur : aussi en fait-il honneur à Jupiter, l'auteur de tout bien, et à Vulcain, dont les mains habituées à donner des formes divines à l'or, à l'argent, à l'*electrum,* ne dédaignèrent pas de pétrir l'argile pour modeler Pandore, son ouvrage le plus merveilleux, et la réunion funeste de tous les charmes; il était naturel aussi d'attribuer à Vulcain l'invention d'un art où le feu joue un grand rôle.

En admettant, ce qui paraît plus que probable et ce que tout ceci confirmerait encore, qu'Hésiode est postérieur à Homère (4), il suffirait qu'il le fût de quelques années, ou même qu'il lui eût survécu un certain nombre d'années, pour que le chantre d'Achille n'eût pas connu la plastique, qui n'aurait été inventée par Dibutade qu'après l'époque où Homère avait

(1) *Voyez* t. I.er, p. 24.

(2) *Theog.* v. 572 et 573 :

Γαίης γὰρ σύμπλασσε περικλυτὸς Ἀμφιγυήεις
Παρθένῳ αἰδοίῃ ἴκελον, Κρονίδεω διὰ βουλάς.

« D'après l'ordre de Jupiter, le célèbre boiteux » forma avec de la terre une figure semblable à une » vierge modeste. »

Dans *les Œuvres et les Jours,* livre I.er, vers 60, le poète entre dans plus de détails sur la formation de Pandore :

Ἥφαιστον δ' ἐκέλευσε περικλυτὸν ὅττι τάχιστα
Γαῖαν ὕδει φύρειν, κ. τ. λ.
Ἀθανάταις δὲ θεαῖς εἰς ὦπα ἐΐσκειν
Παρθενικῆς καλὸν εἶδος ἐπήρατον.

« Jupiter ordonna au célèbre Vulcain de pétrir au » plus tôt de la terre avec de l'eau, &c. et d'en former » une déesse semblable aux déesses immortelles, et » parée de l'aimable beauté d'une jeune vierge. »

Vers 70, Vulcain se met à l'ouvrage :

Αὐτίκα δ' ἐκ γαίης πλάσσε κλυτὸς Ἀμφιγυήεις
Παρθένῳ αἰδοίῃ ἴκελον, κ. τ. λ.

« Aussitôt le célèbre boiteux modèle avec de la » terre une figure semblable à une vierge modeste. »

Et dans la *Théogonie,* vers 513, Épiméthée, pour son malheur et pour celui de la race humaine, accepte en mariage de la main de Jupiter la funeste Pandore, que le poète appelle πλαστὴν παρθένον, *la jeune fille modelée* (par Vulcain).

(3) *Voyez* Fabricius, *Bibl. Gr.* édition de Harles, t. I.er, p. 573; Hésiode, édition de Thomas Robinson, préface.

(4) *Voyez* sur l'époque d'Hésiode, comparativement avec celle d'Homère, Fabricius, *Bibl. Gr.* t. I.er, p. 95, 572; Robinson sur Hésiode, p. LVII et suiv.

terminé ses poèmes. Sans rien déranger à celle que l'on peut assigner à ce célèbre potier corinthien (l'an 900 avant J. C.), elle se trouverait coïncider avec le temps où l'on peut admettre qu'Hésiode florissait, si l'on suppose sa naissance d'une vingtaine d'années plus rapprochée que celle d'Homère (neuf cent quarante-sept ans avant J. C.). L'invention de Dibutade dut se répandre promptement aux environs de Corinthe, et Ascra, qu'habitait Hésiode, en était assez près pour qu'il eût bientôt connaissance de ce nouvel art.

Si ce qui vient d'être exposé n'est pas dénué de fondement, il est donc à croire que, du temps d'Homère, la plastique, du moins celle qui produit des statues et des bas-reliefs en argile, n'avait pas encore pénétré de l'Orient dans la Grèce, ni même dans l'Asie mineure, et que ce serait à tort, ce me semble, que l'on ferait remonter, comme le voudrait M. Visconti, aux temps anté-homériques et même anté-historiques l'époque de Dibutade, que les Grecs, et Pline d'après eux, regardaient comme l'inventeur de la plastique.

Il ne sera pas, je crois, hors de propos, au sujet du prétendu bas-relief de Dédale, de citer un monument précieux du Musée royal du Louvre, l'Agamemnon, n.° 608, qui passe, et, je pense, avec raison, pour être d'une haute antiquité. Un des antiquaires dont le coup-d'œil est le plus exercé, qui joint à des connaissances très-étendues le tact le plus fin et le goût le plus sûr, M. Millingen, regarde même ce bas-relief comme le monument de la sculpture grecque le plus ancien qui existe dans les musées de l'Europe (1). M. Müller (2) partage aussi cette opinion, et croit même ce bas-relief plus ancien que celui de Leucothée que donne Winckelmann (3). Il est vrai que M. Millingen se fonde sur l'inscription que porte ce bas-relief et qui nous apprend qu'il représente Agamemnon, Talthybius et Épéus. Il a cru y voir le premier de ces noms écrit avec un O au lieu de l'être avec un Ω; et comme cette lettre-ci, inventée, dit-on, par Simonide de Céos (VI.ᵉ siècle avant J. C.), ne fut adoptée à Athènes dans les actes publics que sous l'archontat d'Euclide, 403 avant notre ère, il en résulterait que ce bas-relief serait antérieur à cette époque, et qu'il pourrait remonter à une antiquité que l'on ne saurait fixer, mais à laquelle cependant M. Millingen donne pour limite le VI.ᵉ siècle avant J. C. Mais pour étayer son opinion, que justifie d'ailleurs le caractère du bas-relief, cet habile antiquaire ne pourrait plus, je crois, avoir recours à la preuve qu'il a tirée de l'*omicron* [O]; car il est positif que la lettre dont il est ici question et qui sert de base à ses hypothèses, est un *omega* [Ω], ainsi que j'avais cru le voir lorsque je parlai de ce curieux monument dans la Description du musée des antiques, imprimée en 1820; et c'était aussi l'avis de M. Dubois, dans le catalogue de la collection de M. le comte de Choiseul, n.° 108, publié en 1818. Depuis la publication de l'ouvrage de M. Millingen, j'ai vu que M. Boeckh, dans son magnifique recueil de toutes les inscriptions grecques, avait adopté l'*omega* d'après la copie que lui avait rapportée M. Müller, qui cependant paraît avoir encore quelques doutes dans le cours de sa dissertation, et,

(1) *Monum. inéd.* pl. 26. (2) *Amalth.* t. III, p. 35 et suiv. (3) *Monum. inéd.* pl. 56.

par un nouvel examen de l'inscription, j'ai voulu savoir d'une manière positive qui avaient raison, ou les partisans de l'antique *omicron*, ou ceux qui soutenaient la cause du moins ancien *omega*. Craignant que quelque éraillure du marbre ne pût donner le change à la vue, j'ai fait mouler la lettre en litige, et j'ai montré à M. Millingen un *omega* [Ω] parfaitement formé, dont les crochets recourbés sont très-grands, qui a un point au centre de sa partie circulaire, et qui enfin, ne laissant lieu à aucun doute, décide la cause agitée entre l'*omicron* et l'*omega* en faveur du dernier. On peut le voir, pl. 116, où je l'ai dessiné avec soin en dehors du bas-relief et de la grandeur de l'original.

Mais, quoi qu'il en soit de ces deux lettres, je ne suis pas moins de l'opinion de M. Millingen, quant à la haute antiquité de ce bas-relief; et lors même que, d'après l'avis de M. Boeckh, cette inscription ne porterait pas par la forme des lettres le caractère de temps aussi reculés, je ne croirais pas que ce fût une présomption très-forte contre l'âge de notre monument. Ce pourrait en être une s'il avait été trouvé à Athènes : mais elle doit disparaître en partie, s'il provient de quelque autre contrée de la Grèce; car il paraît assez probable que l'*omega* a été employé dans plusieurs parties de la Grèce avant d'être en usage à Athènes. La manière dont on a conservé le souvenir de son admission dans les inscriptions publiques des Athéniens, n'indiquerait-elle pas que c'était une chose qui leur était particulière, et qu'ils tinrent à leur ancien système d'écriture plus long-temps que les autres peuples de la Grèce, qui sans doute avaient beaucoup moins tardé à se servir de la nouvelle lettre inventée par Simonide de Céos? Il me semble que si partout on eût laissé s'écouler un aussi grand nombre d'années (environ cent cinquante ans) entre l'invention et l'admission de l'*omega*, il aurait été inutile de n'en faire la remarque que pour la seule Athènes. Ne trouve-t-on pas l'*omega* d'une forme qui approche de celle du nôtre sur des médailles des ΟΡΕΣΚΙΩΝ de Macédoine (1), dont le travail des figures annonce une époque où les arts étaient bien près de leur enfance, ce qui ne pourrait s'accorder avec celle où l'on dit que cette lettre fut introduite à Athènes, époque du plus haut point de perfection où les arts soient parvenus en Grèce? Le dessin et l'exécution de ces médailles

(1) *Voyez* Mionnet, Suppl. t. III, p. 85, n.° 524, pl. 8, n.os 1 et 2. On ne sait pas d'une manière positive quelle était la contrée que ce peuple occupait. Pline, liv. IV, chap. XVII, et Tite-Live, placent des *Orestæ* en Macédoine, dont Ptolémée appelle une partie *Orestis*. Étienne de Byzance nomme *Orestïi* un peuple de la Molosside en Épire. Il y avait aussi, selon le même géographe, une *Orestias* en Arcadie. La ressemblance que les médailles dont la légende porte ΟΡΕΣΚΙΩΝ offrent pour les sujets et pour le style avec celles de Lété, ville de Macédoine, peut faire croire qu'elles appartiennent au même royaume. Sur les médailles de Lété qui, sous le rapport de l'art, paraissent de la même époque, ou à peu près, que celle des *Orescii*, le nom du peuple est écrit ΛΕΤΑΙΟΝ avec un Ο; ce qui pourrait faire présumer que, quoique l'Ω fût déjà inventé, on se servait dans les commencemens indifféremment de cette voyelle longue et de l'*omicron* dans bien des circonstances où depuis l'on n'employa plus que l'*omega*.

ne sont pas tels que les offriraient les ouvrages de peuples qui seraient restés dans une sorte de barbarie, tandis qu'autour d'eux les autres pays auraient fait des progrès dans les arts. On y voit la naïveté de gens qui cherchent à apprendre, qui ne travaillent pas au hasard. Ce sont les commencemens d'un art qui s'essaie, et non les résultats d'un travail sans réflexion et qui n'est dirigé d'après aucune règle. On sent que les descendans des auteurs des médailles des *Orescii* ont pu, à quelques générations de là, produire les belles médailles de Philippe et d'Alexandre le Grand. Il doit cependant s'être encore écoulé un temps assez long, et l'on ne pourrait se persuader qu'un peuple qui, vers l'an 403 avant notre ère, aurait gravé ces médailles, eût pu, quarante ou cinquante ans après, produire celles de Philippe (360-336). Ainsi, bien que l'on voie sur les monnaies des *Orescii* l'*omega,* qu'on ne fait remonter à Athènes qu'à l'an 403 avant J. C., il me semble que leur travail indique qu'elles sont beaucoup plus anciennes, et que l'on peut supposer que cette lettre était connue en Macédoine avant de l'être à Athènes. La distance entre les côtes de la Macédoine et l'île de Samothrace, où notre bas-relief a été trouvé, est assez peu considérable pour qu'on puisse admettre que l'usage de l'*omega* y a été introduit par les Macédoniens, ou que ceux-ci le tinrent de cette île sacrée, l'une des contrées de la Grèce qui eurent le plus de célébrité dès les temps les plus anciens.

Mais, quand il serait démontré d'une manière incontestable que dans aucune partie de la Grèce l'*omega* n'a précédé l'an 403 avant J. C., et que même, d'après la forme des lettres, l'inscription de notre bas-relief daterait d'une époque postérieure à 403, serait-ce une preuve sans réplique que ce monument ne peut appartenir à des temps plus reculés? Ne serait-il pas possible que cette inscription y eût été mise après coup, et que, dans un temps où les arts étaient à un haut point de perfection, on eût jugé utile ou même cru nécessaire d'indiquer par des noms les personnages d'une production de la sculpture que la rudesse du travail eût fait méconnaître à des yeux habitués aux chefs-d'œuvre de Phidias, d'Alcamène, de Scopas? Car ces deux derniers statuaires, et tant d'autres qui ont illustré la Grèce, tous ceux qu'avait formés Phidias, vivaient à l'époque où l'on dit que l'*omega* fut adopté par les Athéniens; et si le bas-relief et l'inscription sont de la même date et ne remontent pas avant l'an 403, il est inutile de s'en occuper, et l'on ne pourrait plus y voir que l'ouvrage barbare d'un mauvais ouvrier de cette brillante époque. Il est vrai que dans tous les temps il s'est trouvé des gens très-médiocres à côté des plus grands talens, et qu'ils ont même toujours dû l'emporter en nombre; il est vrai aussi qu'en Grèce, de même que chez les modernes, on a vu des artistes qui, long-temps après que les arts du dessin, se frayant de nouvelles routes, s'étaient signalés par de grands progrès, conservaient de l'attachement pour les anciennes écoles et cherchaient à en reproduire le style dans leurs ouvrages. Oui; mais alors, tout en conservant ce caractère primitif, ils n'en profitaient pas moins des progrès qu'avaient faits les arts du dessin. S'ils imitaient les anciens ouvrages, c'était en les perfectionnant; et, malgré l'opinion que soutient

M. Quatremère de Quincy (1), je ne saurais admettre qu'ils se fussent astreints à les reproduire avec tous leurs défauts et leur manque de proportions. C'est ce que l'on voit dans de très-beaux bas-reliefs dans le goût de l'ancien style, où il est aisé de reconnaître, d'après la beauté des têtes, la pureté des contours et la régularité des proportions, que ce ne sont que des imitations perfectionnées des grossiers ouvrages des plus anciens sculpteurs.

On conçoit qu'il pût y avoir des raisons de goût, de convenance, de localité et de religion, pour conserver à certaines figures la sévérité de style, ou la naïveté, ou même la recherche minutieuse de travail, soit de ces premières statues révérées et qui passaient pour être tombées du ciel, soit de celles de la première école d'Égine, dont les antiques ouvrages étaient devenus des types en quelque sorte religieux : mais certainement, lorsqu'on les imitait dans les beaux temps de la sculpture en Grèce, ce n'était pas comme des modèles dont on ne s'écartait en rien, et l'on n'en copiait pas à la rigueur tous les défauts. Si, ce que quelques personnes seraient peut-être tentées de croire, le bas-relief d'Agamemnon était une copie d'un ancien ouvrage, et qu'ainsi que le ferait présumer l'inscription, cette copie eût été faite depuis l'an 403 avant J. C., on ne l'aurait pas, je crois, exécutée avec toute la naïveté de son modèle, et l'on n'aurait pu s'empêcher d'y faire des corrections qui décéleraient le travail du copiste et la peine qu'il se serait donnée pour ne pas mieux faire que son original : d'autant plus qu'il est bien probable que des bas-reliefs tels que celui-ci étaient de ces ouvrages qu'on ne prenait pas la peine de mettre rigoureusement aux points, et qui, selon l'expression employée dans les ateliers, se faisaient au bout du oiseau, au premier coup. Et d'ailleurs, quoique le temps ait fait disparaître en partie les détails du travail, et qu'il n'y ait, pour ainsi dire, de conservé que les masses, cependant, en considérant avec attention ce bas-relief, on y découvre une manière de faire qui ne sent pas la contrainte où aurait été le copiste pour rendre avec une entière exactitude la pauvreté de formes de l'original. On y voit une main qui travaille franchement, avec une sorte de bonhomie, qui fait ce qu'elle peut et qui est hors d'état de faire mieux. Le travail cependant ne ressemble pas à celui qui caractérise des temps d'ignorance ou de décadence; il y règne un tout autre sentiment : on n'y voit plus un simple tailleur de pierres qui abat du marbre au hasard; c'est un sculpteur dont l'art encore timide va se développer et marcher vers des progrès. Ses imperfections ont un air de simplicité qui tient à son enfance, et qui plus tard se changera en qualités précieuses et s'exprimera avec une aimable naïveté; et je me tromperais fort, ou ce bas-relief dut être un bon ouvrage à l'époque où il fut fait : il y a quelque chose de ce que l'on trouve dans les premières sculptures de l'école de Pise aux temps qui précédèrent la renaissance des arts en Italie, mais avec un caractère encore plus simple et qui tient de celui des premières figures égyptiennes. Les ornemens sont beaucoup mieux traités que les figures; ce qui est conforme à la marche qu'a dû suivre la sculpture et à ce que nous

(1) *Jupiter Olympien*, p. 19 et suiv. et p. 172.

offrent les monumens très-anciens : aussi voit-on sur les vases grecs peints d'une haute antiquité des ornemens de bon goût, bien exécutés, et qui ressemblent à ceux de notre bas-relief, tandis que les personnages, par la faiblesse et le caractère de leur dessin, ont de grands rapports avec ce que présentent les figures de nos héros.

Ce bas-relief rappelle aussi, quoiqu'il soit mieux, du moins si l'on en juge d'après la gravure de Winckelmann (1), les cinq chefs devant Thèbes gravés sur une pierre célèbre; et si l'inscription avait été mise sur notre bas-relief à l'époque où il a été exécuté, elle ressemblerait, je crois, très-fort à celle de la pierre gravée. Telles durent être les productions de ces premiers sculpteurs grecs, lorsque, si l'on en croit les traditions des Grecs et Pline, ils se hasardèrent au VI.e ou au VII.e siècle à travailler le marbre. Cette matière leur opposa des difficultés que jusqu'alors ils n'avaient pas rencontrées dans le travail de l'argile, et qui dans les premiers temps, avant que l'on fût familiarisé avec les nouveaux procédés, durent naturellement porter les sculpteurs à mettre une grande simplicité dans leurs poses, dans leurs contours, et dans l'ajustement des draperies, dont l'exécution leur serait devenue impossible si elle eût été plus compliquée. Si ce bas-relief était une copie faite dans les beaux temps de la sculpture, après l'an 403, l'artiste y aurait mis, malgré lui, une adresse de main et une facilité de travail qu'on ne trouve pas dans ce monument, qui me semble offrir les caractères que l'on peut supposer aux premiers ouvrages de la sculpture en marbre; et s'il ne tient pas au premier âge de cet art en Grèce, il n'en est certainement pas éloigné. Les figures de ce monument sont bien d'accord avec ce que Pline, d'après les Grecs, nous dit sur l'époque où la sculpture commença en Grèce à donner du mouvement aux personnages (dans le VII.e siècle avant notre ère), et je ne vois pas ce qui pourrait engager à reculer cette époque. Pourquoi se refuserait-on à croire les Grecs, qui aimaient tant à tourner tout à leur avantage, lorsqu'ils nous disent que ce ne fut que vers la 30.e olympiade (656 ans avant J. C.) que leurs sculpteurs commencèrent à détacher les membres du corps des figures et à varier leurs attitudes, surtout lorsque nous ne trouvons dans les monumens rien qui précède d'une manière authentique cette date, et qui puisse nous faire supposer que dans cette occasion-ci les Grecs, contre leur habitude, ont été trop modestes? Si, quelques siècles avant de représenter en action leurs figures de ronde-bosse, ils avaient donné du mouvement à celles de leurs bas-reliefs, et c'est encore dans la supposition qu'il y eut dès-lors des bas-reliefs, il est peu probable qu'il se fût passé plusieurs siècles sans qu'ils eussent essayé de mettre en action leurs statues.

A en juger par des productions dont nous connaissons à peu près la date, par les bas-reliefs du Parthénon, qui ne sont peut-être pas de cent cinquante ans postérieurs à celui d'Agamemnon, on voit que, loin de rester stationnaire

(1) Tom. I.er, p. 162. Cette gravure, où la pierre est considérablement grandie, est sans aucun caractère, comme malheureusement la plupart de celles qui se trouvent dans les ouvrages de Winckelmann, de Caylus, et des antiquaires de leur temps.

en Grèce, la sculpture y fit les progrès les plus rapides. Il est bon cependant de ne pas perdre de vue que les artistes grecs tiraient tout de leur propre fonds et de l'étude de la nature, et qu'ils n'avaient pas sous les yeux, comme les modernes lors de la renaissance des arts, de chefs-d'œuvre des anciens temps qui pussent leur servir de modèles et leur enseigner la route qu'ils avaient à tenir. Mais, s'ils durent tout à leur génie, il sut en peu de temps, par de sublimes efforts, porter les arts à leur perfection. N'est-il pas à croire que ce génie pour les arts d'imitation n'était guère moins actif avant l'époque où fut fait le bas-relief d'Agamemnon? et peut-on lui faire le tort de supposer qu'il eût fallu à la sculpture qu'il inspirait, quelques siècles, après ses premiers essais, pour parvenir à produire un ouvrage d'un dessin aussi peu formé et d'une exécution aussi faible que le bas-relief d'Agamemnon? Que, de degrés en degrés, depuis six cents ans avant J. C., pendant trois cent cinquante ans jusqu'à Homère, on rabaisse encore ce travail déjà presque informe, jusqu'où descendrait-il? il arriverait à rien; et cependant nous ne nous serions élevés que jusqu'au temps d'Homère. Que serait-ce si, franchissant les quatre cent cinquante ans qui le séparent de Dédale, nous arrivions à son prétendu bas-relief! Se figure-t-on ce qu'aurait pu y reconnaître Pausanias? Peut-on supposer qu'un art qui, huit cents ans après Dédale, aurait produit le bas-relief d'Agamemnon, ait pu, à son époque, représenter en marbre la danse d'Ariadne au sortir du labyrinthe? et croit-on qu'Homère ait pu y trouver le sujet de sa description, ces jeunes gens, ces vierges charmantes, couronnées de fleurs, et qui, se tenant par la main, forment des danses légères?

S'il était survenu dans les arts, en Grèce, une longue interruption, causée par les troubles qui eurent lieu dans les anciens temps, soit lors du retour des Héraclides, soit par d'autres causes, et si les Grecs avaient alors oublié en partie ce qu'ils avaient su autrefois, ou que les arts, ensevelis en quelque sorte sous les ruines, eussent eu, pour ainsi dire, à renaître, il serait nécessairement resté des traces de ces catastrophes; et les Grecs n'auraient pas manqué de relever dans leurs écrits les débris de ces antiques productions de leur génie, et de leur donner de la célébrité. N'eussent-ils pas, avec raison, présenté les désordres qui les avaient agités comme la véritable cause du peu d'ancienneté des arts en Grèce? ou du moins ils leur auraient attribué les lacunes qui en avaient interrompu le cours, et qui ne permettaient plus de saisir et de renouer les fils de leur histoire. S'ils ne font pas remonter plus haut les commencemens de la sculpture, et particulièrement de la sculpture en marbre, c'est sans doute parce qu'ils ne l'ont pas pu. On a bien droit de se sentir quelque méfiance sur ce qu'avancent des écrivains si disposés à voir tout en beau, surtout s'il s'agit de leur patrie, lorsqu'ils s'érigent en panégyristes de leurs antiquités et de leurs institutions; mais il n'y a pas de raison de suspecter leur bonne foi, lorsque ce qu'ils rapportent n'est pas en leur faveur, et leur silence sur certains points est au moins aussi expressif contre eux que peuvent l'être sur d'autres à leur avantage les éloges dont ils sont souvent si prodigues.

On peut donc, ce me semble, si l'on fait remonter le bas-relief d'Agamemnon au commencement du VI.ᵉ siècle avant J. C., admettre que les ouvrages de la sculpture grecque à cette époque étaient du même genre, et qu'ils touchaient presque à l'origine du travail en marbre chez les Grecs. Tout porte donc à croire que le bas-relief attribué à Dédale par Pausanias n'était pas de l'ancien artiste de ce nom, qu'il n'en était pas question dans le véritable poème d'Homère, et que ce morceau y a été intercalé, ainsi que tout le reste de la description du bouclier d'Achille et d'autres passages qui ont rapport aux arts.

D'après ce que nous possédons en bas-reliefs que l'on peut croire des beaux temps de la Grèce, on voit que les artistes anciens ne suivaient pas toujours un même système, et que, selon les circonstances et le caractère des monumens, ils variaient celui de leurs bas-reliefs. Dans les frontons des temples, dans les frises extérieures exposées à l'air et à toute la lumière du jour, ils leur donnaient beaucoup plus de saillie que lorsqu'ils devaient être plus rapprochés de l'œil et recevoir une lumière plus douce sous des portiques ou dans l'intérieur des édifices. Le Parthénon, le temple de Thésée à Athènes et d'autres monumens, offrent des exemples et des modèles de ces diverses manières d'opérer. Les combats de Centaures qui remplissent les métopes du premier de ces temples, sont de très-haut relief, et presque de ronde-bosse : des parties se détachent entièrement du fond; d'autres n'y tiennent que par quelques points. On sait, si ce n'est par les monumens, du moins par les auteurs, et entre autres par Euripide, cité par Winckelmann (1) et par M. Quatremère de Quincy (2), que dans l'origine de l'architecture grecque, où tout retraçait les constructions en bois auxquelles celles en pierre avaient succédé, on sait que les métopes, ou ces intervalles que laissent entre elles les poutres sur lesquelles pose le toit, étaient vides. C'était dans ces vides qu'on plaçait souvent, comme offrandes, encore plus que comme ornemens, les têtes des victimes dont on avait enlevé les chairs, des vases, des instrumens de sacrifice, et, quelquefois sans doute aussi, les *ex-voto* que consacrait la piété, et de petits simulacres de divinités en bois, connus anciennement sous le nom de ξόανα, *xoana*. Cet antique usage avait même fait donner à la frise le nom de ζωοφόρος, qui rappelait les animaux ou les figures dont on chargeait cette partie de l'édifice (ζῶον, *animal;* φορὸς, *qui porte*). Mais lorsque l'architecture se fut perfectionnée, et que, s'exerçant sur la pierre, elle fut amenée par ce genre de construction à apporter des modifications dans le type primordial en bois, elle remplit les vides des métopes et n'en conserva que la forme qui retraçait leur origine. On remplaça alors par des imitations ou en terre ou en sculpture les couronnes, les patères, les bucrânes et les figures de ronde-bosse qui jusqu'alors avaient orné les intervalles entre les poutres dont les extrémités apparentes devinrent des triglyphes, nom que leur firent donner les trois canaux dont

(1) Recherches sur l'architecture des anciens.

(2) *Encyclopédie méthodique,* Dictionn. d'architecture, articles *Bas-relief, Fronton* et *Métope;* Architecture égyptienne comparée avec l'architecture grecque.

on les décora. Ces bas-reliefs des métopes figuraient donc ce qui avait été réel dans les premiers temps et en perpétuaient le souvenir.

Il en fut de même des frontons des temples, partie de ces édifices où la sculpture trouva à se livrer à ses plus grands développemens. Nous voyons par ceux du Parthénon, d'un temple d'Égine, et par les figures de la famille de Niobé, qu'il était ordinaire de placer dans les frontons des temples des scènes composées de statues isolées, qui n'avaient pas été travaillées dans la masse des frontons, et qu'on y rapportait pour en former des groupes. Ce genre de décoration remontait aux anciens temps de la sculpture, ainsi que le prouvent les figures d'Égine qui font partie du précieux musée du roi de Bavière; et il était encore en usage, comme on le voit par les frontons du Parthénon, lorsque l'architecture et la sculpture furent parvenues à leur plus haut point de perfection. Peut-être même a-t-il toujours été employé en Grèce, et beaucoup de statues antiques ont-elles fait partie de frontons de temple. Mais ce système décoratif n'avait lieu que dans des parties très-élevées, auxquelles on donnait autrefois beaucoup de profondeur, et qui, ainsi que le fait remarquer M. Quatremère de Quincy, étant surmontées de corniches d'une grande saillie et accompagnées de détails d'architecture très-prononcés, avaient besoin, pour conserver toute leur valeur, que leur relief fût aussi très-fortement exprimé.

La sculpture du genre de celle des métopes du Parthénon, où les figures, aux trois quarts de ronde-bosse, se détachent quelquefois entièrement du fond, et dans d'autres parties n'y tiennent qu'à peine, constitue, à proprement parler, le haut-relief, et peut être regardée comme le passage des frontons de ronde-bosse au bas-relief : elle ne convient qu'aux grands monumens. En raison de la saillie de leurs premiers plans, ces hauts-reliefs pouvaient en admettre plusieurs. La hauteur où ils étaient placés adoucissait la dureté d'effet qui, si on les eût vus de plus près, eût résulté de la grande masse de lumière qu'ils recevaient et des ombres vigoureuses qu'ils projetaient. Quoiqu'il y ait de ces sculptures ornementales qui sont traitées avec un grand soin, cependant elles n'exigeaient pas un travail aussi fin que celles qui étaient plus rapprochées de la vue : il suffisait que les proportions y fussent bien observées, et que tout concourût à l'effet général.

Ces hauts-reliefs passèrent des monumens grecs dans ceux des Romains, et ils convenaient, ainsi que le fait observer M. Quatremère de Quincy, à leurs grands arcs de triomphe, genre d'édifices d'apparat entièrement romain, n'ayant aucun but d'utilité réelle, et inconnu aux Grecs, du moins à ceux des beaux temps de la Grèce, et avant qu'elle eût été rangée sous la domination romaine. Ces monumens se prêtaient à admettre dans de grandes compositions un nombre assez considérable de personnages, et la représentation de l'appareil fastueux de ces pompes, qui étalaient avec tant de luxe et d'opprobre la gloire des vainqueurs et l'humiliation des vaincus. Aussi est-ce peut-être dans cette classe de bas-reliefs que se rencontrent les plus beaux que nous aient laissés les Romains; et l'on dirait que ce n'était qu'aux inspirations de Mars que s'animait le génie des beaux arts chez ce peuple guerrier, qui pendant long-temps dédaigna de faire servir aux instrumens

de la sculpture ce fer et ce bronze qu'il n'employait que pour des charrues et des armes. Aussi trouve-t-on un riche emploi du haut-relief dans ces énormes colonnes, ces espèces de tours, suivant l'expression de M. Visconti, le long desquelles se développe en spirale une immense suite de bas-reliefs qui, en nous retraçant les hauts faits des Romains sous Trajan et sous Antonin Pie, nous offrent en même temps de superbes témoignages de l'état florissant de la sculpture sous leurs règnes.

Mais les bas-reliefs placés dans l'intérieur des édifices avaient beaucoup moins de saillie; étant vus de plus près, ils n'en exigeaient pas une aussi forte. La suite nombreuse de ceux qui ornaient la frise extérieure de la *cella* du Parthénon, nous présente un bel exemple de la manière dont les sculpteurs grecs traitaient la décoration de ce genre. On voit qu'ils la maintenaient en harmonie avec l'architecture, et que, sans la surcharger, les bas-reliefs ne faisaient que l'animer et ajouter à son élégance. Et de quelle richesse noble et pure n'embellissaient-ils pas la simplicité de l'ordonnance dorique? La saillie de ces bas-reliefs est modérée; et quoiqu'on n'ait pas donné aux personnages, dans la partie qui se présente à la vue, toute la rondeur qu'ils ont dans la nature, cependant le modelé des formes y est ménagé avec tant d'art, et dans des proportions si exactes entre les parties saillantes et celles qui doivent fuir, que l'œil, séduit et trompé, ne s'aperçoit pas de cet ingénieux mensonge. Les plans aussi ne sont pas nombreux dans les beaux bas-reliefs grecs, et ordinairement il n'y en a que deux ou trois au plus. A mesure qu'ils se rapprochent du fond de la scène, ils diminuent d'épaisseur; et quoique le dernier ne soit que peu senti, il l'est encore assez pour avoir toute la valeur qui convient à la place qu'il occupe, et pour contribuer à l'effet harmonieux de la composition.

Autrefois, ainsi que le prouvent des traces de peinture dans les temples de la Grèce et de la Sicile, la plupart des bas-reliefs de ce genre recevaient des couleurs appliquées en teintes plates et semblaient des peintures dont on aurait orné les frises. Outre des raisons de goût particulières aux Grecs et à la plupart des peuples de l'antiquité et surtout de l'Orient, à qui plaisaient les couleurs vives, il se pourrait que la durée qu'on voulait donner aux monumens entrât pour beaucoup dans l'usage où l'on était de colorer ainsi les bas-reliefs. On aimait à unir la peinture à l'architecture, et l'on trouvait, sans doute, que des tableaux parlaient plus aux yeux que des sujets exécutés en sculpture. Mais, placées au dehors des édifices ou sous des péristyles exposés à l'air, les peintures n'avaient pas toute la solidité que l'on pouvait desirer: elles se seraient facilement et promptement dégradées, tandis que le marbre des monumens aurait conservé toute la fraîcheur de son travail. Pour obvier au défaut d'accord qui en serait résulté, on aurait été souvent obligé de les réparer. Il est probable que l'on crut éviter cet inconvénient en peignant les bas-reliefs dont on ornait les frises : c'était joindre à l'agrément que l'on trouvait à la peinture, la solidité qu'offrait la sculpture. Des teintes plates, lorsqu'elles s'altéraient, étaient plus faciles à renouveler que ne l'eussent été les tons et les nuances des peintures; et comme je l'ai fait observer dans un autre endroit, t. I.er,

p. 160, sous un point de vue différent, on trouvait dans la saillie des bas-reliefs colorés un moyen de produire une sorte d'illusion. La couleur participait à l'effet que recevaient de la lumière les objets saillans qu'elle recouvrait et que la peinture n'aurait pu rendre que par plusieurs teintes rompues, et c'en était assez pour que, placés à une certaine hauteur, des bas-reliefs colorés pussent remplacer des peintures.

Il me paraîtrait donc d'après ces considérations que ce serait trop se hasarder que d'accuser les Grecs d'avoir manqué de goût lorsqu'ils coloraient leurs bas-reliefs; il faudrait d'abord établir et prouver que la peinture et l'architecture sont incompatibles, et que celle-ci, pour être dans toute sa beauté, doit toujours conserver une teinte uniforme. Ceci pourrait être admis dans des contrées où l'on est habitué à ne la voir employer que de la pierre; mais on ne l'accorderait pas dans celles où, dans les monumens admirables qui nous servent de modèles, elle a toujours réuni aux plus belles conceptions toute la magnificence qu'elle peut tirer du bronze et des marbres les plus riches en couleurs. Si la peinture peut s'allier à l'architecture lorsqu'elle emploie avec habileté et sagesse les moyens qui sont à sa disposition pour concourir à la beauté de l'ensemble qu'elles sont appelées à former, on concevra qu'il y ait des occasions où l'on ne saurait reprocher à la sculpture d'être sortie de ses limites, lorsqu'elle s'est permis de se revêtir des couleurs de la peinture et d'en imiter en quelque sorte les apparences. Elle oubliait alors, pour ainsi dire, ses propres intérêts en faveur de sa sœur, dont elle cherchait à rendre les illusions plus durables : car ces bas-reliefs colorés qui nous choquent lorsque nous les voyons de près, n'étaient presque plus, aux endroits élevés où ils étaient placés, considérés comme des bas-reliefs, et ce n'était alors que des espèces de peintures, qui, bien qu'elles n'eussent pas toutes les qualités et toutes les combinaisons de tons de véritables tableaux, pouvaient rappeler ceux qui leur avaient servi de modèles, et qu'elles n'avaient pas la prétention de remplacer entièrement.

Outre les bas-reliefs dont nous venons de parler, et qu'on distingue par les désignations de hauts et de moyens reliefs, il y en avait encore chez les Grecs qui, par leur peu de saillie, mériteraient proprement seuls d'être appelés bas-reliefs. Cette manière est la plus difficile à bien traiter; elle demande une grande justesse dans la dégradation de l'épaisseur que l'on donne aux figures placées sur différens plans, et dont les dernières n'ont que quelques lignes de saillie et se perdent, pour ainsi dire, avec le fond. Cependant, par un artifice admirable et par une sorte de prestige, dans de beaux bas-reliefs de cette espèce, des figures légèrement indiquées paraissent à l'œil avoir plus de relief que le tact ne saurait leur en trouver. On ne peut mieux les comparer qu'à ces dessins de Raphaël et de quelques grands maîtres où un simple trait, jeté avec verve sur le papier, produit autant d'effet que si la figure était terminée, et fait deviner ce qui est à peine exprimé.

En général, les Grecs ne faisaient pas entrer un grand nombre de figures dans la composition de leurs bas-reliefs : lorsqu'ils empruntaient des sujets à

la peinture, discrets dans leurs emprunts, ils se contentaient de ce qui pouvait convenir à la sculpture. Ils ne croyaient pas, ainsi qu'on l'a vu depuis, que tout ce que présente la nature fît partie du domaine de cet art : aussi ne les voit-on pas chercher à rendre ces enfoncemens et ces profondeurs de perspective qui sont le triomphe de la peinture; ils ne font pas entrer dans leurs bas-reliefs des montagnes, des arbres, des accidens de terrain, des nuages, des plantes ou des eaux, ou, s'il y en a, ils ne font l'effet que d'accessoires et pour ainsi dire de symboles; ils négligent des détails qui n'ajoutent rien à la beauté de l'ensemble, et qui, plus ils sont traités avec vérité, plus ils contribuent à déceler le mensonge des parties qui ne peuvent pas arriver à une imitation aussi exacte. Les Grecs avaient compris, ce que souvent on a méconnu dans les temps modernes, que les bas-reliefs n'étaient pas destinés à tout dire; que c'était une sorte de langage figuré et de convention qui devait être concis et énergique. Il y avait beaucoup de réticences, et on laissait à l'esprit le plaisir de chercher et de compléter ce qu'on ne croyait ni devoir ni pouvoir offrir aux yeux. D'après ces principes, le bas-relief grec avait acquis une grande concision et une simplicité remplie de grâce et de noblesse.

Il n'en fut pas toujours ainsi de cette belle partie de la sculpture lorsqu'elle passa chez les Romains. Les arts, pour complaire à leurs nouveaux maîtres, oublièrent en partie leurs anciennes règles; et, perdant de vue le Parthénon, Delphes, Olympie, et les chefs-d'œuvre de leurs ancêtres, les artistes se prêtèrent à tout ce que demandait Rome. Souvent on exigea d'eux plus qu'ils n'auraient dû accorder. Les Romains n'avaient pas en général, surtout dans les arts, l'esprit aussi vif ni le goût aussi pur ou le coup-d'œil aussi sûr et aussi exercé que les Grecs, et le peuple-roi se serait fatigué d'avoir trop à deviner dans des ouvrages qui devaient lui retracer et consacrer à la postérité ses triomphes, ses usages et ses fêtes : aussi, quoique les arcs de triomphe, les tombeaux et les autres monumens romains nous offrent des bas-reliefs très-beaux et qui doivent servir de modèles, surtout pour la manière dont on les combinait avec l'architecture, cependant souvent aussi peut-on y trouver une composition trop chargée et trop compliquée, qui, en nuisant à la clarté du sujet, ajoute encore à la difficulté de l'exécution.

C'est principalement dans les bas-reliefs qui ornaient la face antérieure et les côtés des sarcophages que l'on est plus à portée de rencontrer ces défauts. Ce sont ces monumens qui nous ont conservé la suite la plus considérable de bas-reliefs. D'un très-grand intérêt pour la mythologie, dont ils offrent une foule de traits curieux et souvent peu connus, ils en ont fréquemment moins sous le rapport de l'art. Ces sculptures, qui devaient en général retracer les vicissitudes de la vie et qui plus rarement renfermaient des allusions à celle des personnages auxquels les tombeaux étaient destinés, n'étaient pas toujours confiées aux mains les plus habiles; elles étaient même ordinairement abandonnées à des sculpteurs de classes secondaires, du genre de ceux que les Italiens appellent *scarpellini,* pour lesquels ce n'était qu'un métier, lucratif il est vrai, mais dans lequel ils ne songeaient guère à la gloire. Il en était alors comme il en est aujourd'hui : on préparait et on

vendait des tombeaux; on en avait des magasins comme si c'eussent été des meubles, et il s'en fabriquait pour toutes les conditions, pour toutes les fortunes, et même pour toutes les tailles. Aux époques où les arts jetaient encore quelque éclat dans la Grèce devenue romaine, les artistes de talent qui, dans leur patrie désolée, n'avaient plus de temples à décorer de leurs grands ouvrages, pouvaient bien quelquefois, pour vivre et pour servir le luxe de Rome, sculpter avec soin des sarcophages, qu'ils envoyaient en Italie. Ces bas-reliefs devenaient des modèles dont s'emparait le commerce funéraire de Rome. Mais chacun y prenait ce qui lui convenait, l'ajustait à sa guise, selon la portée de son talent, ou d'après le prix qu'il espérait trouver de sa copie. Devenue de cette manière mercenaire ou mercantile, il est à croire que la sculpture ne suivait que de loin l'original qui lui avait servi de type : aussi trouve-t-on souvent dans ces monumens des compositions nullement en harmonie avec l'exécution, dont le travail dénonce une main peu habile qui, en copiant des peintures et des bas-reliefs célèbres, a entrepris une tâche au-dessus de ses forces. Et d'ailleurs, à mesure que l'on avance dans l'histoire des empereurs romains et après les règnes des Antonins, on voit que la Grèce elle-même n'avait presque plus de sculpteurs qu'on eût pu je ne dis pas comparer avec ceux de ses beaux temps, mais même qui les rappelassent, et l'on eût eu de la peine à reconnaître dans les ouvrages que Rome leur commandait, les descendans des Phidias, des Scopas et des Praxitèle. Ils étaient bien loin ces temps où ils embellissaient la Grèce de leurs sublimes ouvrages, et où l'espoir d'être immortalisés par leurs habiles mains animait aux succès, plus que l'or et les autres récompenses, le guerrier, le magistrat, l'orateur, le poète, et faisait descendre et joûter les rois dans l'arène des stades de Némée, de Delphes, de Corinthe et d'Olympie. La misère avait énervé et fait languir les arts, ils abandonnaient leur patrie dévastée, et dans la Grèce avilie, dépouillée de ses chefs-d'œuvre, la guerre et la discorde avaient ou brisé ou émoussé le ciseau de la sculpture. Rome avait dépeuplé la Grèce de ses chefs-d'œuvre. Constantinople, devenue sous Constantin la maîtresse du monde, enleva à sa rivale ses brillans trophées, qui depuis, dispersés, réduits en poudre ou de nouveau ensevelis, ont été perdus pour le reste du monde. Malheureusement la plus grande partie des sarcophages antiques que possédait l'Italie, date des III.ᵉ et IV.ᵉ siècles, de ces temps qui se précipitaient vers la décadence des arts. Très-précieux sous plusieurs rapports, ils n'annoncent que trop souvent par la faiblesse de leur exécution l'époque qui fut témoin de leur chute; souvent aussi, dans certaines parties, dans les accessoires, on trouve une richesse de travail qui conduit à la sécheresse et que dédaignait la sculpture à l'âge de sa force. Il y avait encore quelquefois de l'adresse de main, et c'est le point où il est le moins difficile d'arriver, et par lequel on cherche à suppléer à ce qui manque en qualités plus essentielles; mais il n'y avait plus dans l'ensemble cette vigueur, ce feu, cette simplicité, qui caractérisent les anciens ouvrages grecs et qui en font le charme et la beauté. Heureux lorsque l'on peut en trouver des traces dans les bas-reliefs romains qui nous restent! car le génie de la sculpture grecque

était si bien empreint dans ses ouvrages et marchait d'après des principes si sûrs, qu'il n'est pas entièrement perdu dans des copies médiocres. L'artiste intelligent peut toujours y puiser d'utiles leçons; c'est de l'or qu'une main exercée sait retrouver au milieu de tous les alliages qu'on lui a fait subir et qui en ont altéré la pureté.

Quoiqu'il n'existe probablement qu'une faible partie des bas-reliefs que devait avoir produits pendant plusieurs siècles la sculpture dans des contrées où elle était le plus en honneur et où on les adaptait à tant d'usages, cependant, si un musée possédait tout ce que nous en a transmis l'antiquité, on pourrait les y classer de la manière la plus utile sous le rapport des arts, de la mythologie et de l'histoire. Si, en en formant la suite, on y joignait les statues, les bustes et les inscriptions dont on connaîtrait les époques, ou qui les feraient présumer par le caractère de leur style, on offrirait la série la plus instructive et la plus certaine des progrès et des vicissitudes qui ont signalé la marche de la sculpture de chaque siècle et de chaque pays, depuis ses premiers essais jusqu'à ses derniers efforts. C'est le service que rendrait, au défaut des ouvrages originaux, une collection complète de plâtres moulés sur l'antique. Un musée composé dans l'intérêt des arts et de la science devrait, au moyen des plâtres, remplir les lacunes qui se trouvent dans les suites de ses monumens originaux. C'est alors que l'on pourrait établir le plus bel ordre dans ce précieux héritage que nous a légué l'antiquité, et assigner à tous les monumens de la sculpture le rang auquel leur donnerait des droits leur âge ou leur mérite. De pareilles collections, dont chacune deviendrait un musée général, n'entraîneraient pas, si on les faisait peu à peu, des dépenses très-considérables, surtout si les principaux musées de l'Europe faisaient mouler tout ce qu'ils possèdent, ou du moins tout ce qui mérite d'être reproduit, soit par la beauté ou le caractère, soit par la rareté du sujet, et qu'ils procédassent entre eux par voie d'échange, et en se chargeant respectivement des frais de transport des objets qu'ils recevraient. En quelques années, en ne consacrant à ces acquisitions mutuelles qu'une somme peu considérable auprès des avantages qui en résulteraient pour le bien des arts du dessin, chaque grand musée réunirait toutes les richesses répandues dans toutes les collections; et chacun n'en conserverait pas moins le rang que lui assigne le plus ou moins grand nombre de monumens originaux qu'il possède et dont il aurait fourni aux autres les copies.

Les anciens, et j'entends par-là les Grecs, aux époques où les arts furent chez eux le plus en honneur, et où chaque partie de la Grèce avait pour ainsi dire son école, les anciens, dis-je, ne connaissaient pas les musées. Pendant long-temps chaque pays n'eut pour toutes richesses, en fait de statues, que celles qu'il devait à ses sculpteurs. Ce furent la célébrité de tel ou tel oracle, les solennités des jeux, qui transportèrent d'un pays à l'autre les chefs-d'œuvre des arts, et ce fut alors que se peuplèrent de statues de différentes écoles les temples, les stades et les tombeaux, tandis que les rois et les villes, en général, se contentaient d'orner leurs palais d'ouvrages faits par leurs propres statuaires et qu'on pourrait en quelque sorte appeler indigènes.

Quelque belles que fussent en Grèce les productions des arts et quel que fût l'enthousiasme qu'elles inspiraient, elles y servaient encore moins à satisfaire les desirs ou les caprices du luxe qu'à acquitter les vœux de la piété ou de la reconnaissance. La sculpture était, si l'on peut s'exprimer ainsi, un art sacré chez les Égyptiens et chez les Grecs; elle n'avait pour sujets que des dieux, des héros ou des grands hommes; ce n'étaient pas des objets de pure curiosité, et c'eût été un sacrilége de dépouiller les lieux où ils étaient révérés pour former des collections des simulacres qu'on en aurait enlevés. Les grandes réunions de statues et d'autres monumens dont brillaient Delphes, Olympie, Délos, Corinthe, Athènes et tant d'autres lieux, les offraient moins comme chefs-d'œuvre de sculpture que comme des monumens consacrés au culte ou à d'honorables récompenses. Mais, quoique l'intérêt de l'art n'eût pas été le premier motif qui avait produit et rassemblé cette multitude de chefs-d'œuvre, ils en étaient devenus comme les trophées, et la beauté de ces ouvrages devait attirer dans les temples autant d'admirateurs que d'adorateurs. Ils devinrent, pour ainsi dire, des musées ou plutôt des écoles où le goût se formait, s'épurait, par la vue des plus beaux modèles. C'étaient les archives de la sculpture, et l'on pouvait y suivre la marche qu'elle avait tenue depuis ses premiers pas jusqu'à ses plus brillans triomphes. Les portiques de Delphes, d'Olympie, les bois de l'Altis, favorisaient le génie et lui inspiraient les plus sublimes conceptions; et sous ce beau ciel de la Grèce, dont la magique influence ajoutait encore à la beauté de ses chefs-d'œuvre, l'artiste ne faisait pas un pas sans trouver un sujet d'étude ou de méditation, et la Grèce entière s'offrait à lui comme un vaste musée où l'amour des arts, allant sans cesse de jouissances en jouissances, pouvait toujours se satisfaire sans jamais les épuiser. La douceur du climat, autant que les soins dont ils étaient l'objet, conservait les chefs-d'œuvre, qui, passés dans des contrées moins favorisées de la nature, se sont vus relégués entre les murs de nos musées. Là, pour eux, près de leur ancienne gloire, tout est froid, sans couleur et sans souvenirs, et ils ont à regretter les tons harmonieux de l'atmosphère de la Grèce. Nous ne pouvons leur offrir ni les bords de l'Alphée, ni les bois poétiques de Delphes, de Délos, ni l'encens ni les hommages dont ils étaient l'objet; mais nous devrions chercher à consoler en partie de leurs pertes ces illustres exilés et à leur faire trouver quelques charmes à leurs nouvelles patries.

Pour qu'un musée méritât tout-à-fait ce titre et qu'il remplît l'objet pour lequel il est censé formé, il ne suffirait pas qu'il fût riche en chefs-d'œuvre; il faudrait, pour ainsi dire, qu'on n'y vît qu'eux, et que rien ne détournât l'attention dans l'espèce de culte que leur rendent ceux qui viennent les admirer ou les consulter. Pour admirer et pour étudier, il est d'abord indispensable de voir et de bien voir, et que les monumens se présentent de la manière qui leur est le plus favorable. Pour être bien vus, ils demandent un jour calme et égal; ce qu'il est difficile de se procurer : aussi est-il peu de musées ou de collections, s'il y en a, où les objets soient placés de manière à produire tout l'effet dont ils sont susceptibles. Il faudrait qu'un musée bien entendu fût fait pour les monumens, comme une bibliothéque

pour les livres : la sculpture devrait y régner en souveraine et avoir le pas sur l'architecture, de même que la sculpture doit le lui céder lorsqu'elle n'est que l'accessoire des compositions de sa sœur; les siennes doivent être alors en harmonie avec les lignes et les divisions de l'architecture, et chercher à les mettre dans toute leur valeur, au lieu de les faire disparaître sous la richesse de ses productions. Les salles d'un musée ne seraient plus seulement considérées comme des pièces d'un palais consacré à la représentation; ce seraient celles du temple de la sculpture, où elle veut se montrer avec tous ses avantages. Ses statues, ses bas-reliefs, ne devraient pas être des ornemens ajoutés à ceux dont on décore de belles salles; mais ces salles, tenant leurs beautés des monumens, ornées avec simplicité et dans l'intérêt de la sculpture, devraient être combinées de manière à en relever le mérite et à le faire paraître dans tout son éclat.

Lorsqu'un statuaire expose dans son modeste atelier un de ses ouvrages, il profite de toutes les ressources que peuvent lui offrir et une disposition favorable de la lumière et un fond harmonieux qui fait ressortir son travail. Il dirige avec art et sous un angle convenable le jour sur son ouvrage, dont, par un adroit mécanisme, il présente successivement toutes les parties aux regards. Il écartera tout ce qui, par trop d'éclat, pourrait les attirer et les distraire de son objet principal. Enfin, en montrant son travail, il y mettra une coquetterie qui fait toujours bien, qu'on retrouve dans les cabinets des particuliers, et qui, employée avec art dans un musée, ajouterait à l'agrément et à l'utilité que l'on peut retirer des chefs-d'œuvre, et serait encore plus favorable à des ouvrages d'un ordre moins relevé et qui, dans toutes les collections, sont toujours les plus nombreux. On se plaît à revoir ce que l'on a vu sans peine, et vous savez gré des frais qui ont pour but de vous plaire et de vous retenir : aussi le sculpteur se gardera-t-il bien de placer sa statue entre deux jours qui se combattent et qui se nuisent, ou entre la lumière et le spectateur. C'est un des plus graves inconvéniens, et il est cependant presque impossible de l'éviter dans des salles qui sont devenues des musées et qui n'avaient pas été destinées à ce brillant mais difficile emploi.

Il serait encore à désirer que l'on pût isoler les statues, surtout celles qui sont faites pour être vues sur toutes leurs faces, ainsi qu'on l'a pratiqué pour plusieurs des chefs-d'œuvre antiques du Musée royal. La sculpture y gagne de toutes manières, et elle se prête plus facilement à l'étude, car c'est toujours dans cette vue que doivent être rassemblés ces grands modèles; et ce serait un luxe stérile s'ils ne contribuaient pas à étendre le goût, à l'épurer, et à favoriser les progrès des beaux-arts. Il serait bien à désirer aussi que les bas-reliefs, du moins ceux qui se font remarquer par leur beauté, fussent éclairés de côté; lorsqu'ils reçoivent le jour en face, ils perdent la plus grande partie de leur effet, et il devient presque impossible de les étudier avec fruit et de les dessiner avec exactitude. Malheureusement il est rarement possible, à raison des localités, de disposer les monumens d'un musée d'une manière aussi avantageuse qu'on le désirerait et qu'on l'a fait dans le milieu des salles du Louvre du côté de la Seine et dans celle des Cariatides. On est souvent forcé, par la régularité qu'exige

l'architecture et à laquelle elle veut impérieusement soumettre la sculpture, de sacrifier à ses ordonnances les belles productions de celle-ci, et de plonger dans l'ombre ou dans la demi-teinte des monumens qu'on ne voit alors qu'avec fatigue, sous un jour faux ou de reflet qui n'en laisse saisir avec netteté ni l'ensemble ni les contours, et qui permet encore moins d'en sentir les détails et les finesses. Combien de statues et de bas-reliefs dans tous les musées, près desquels on passe avec indifférence, arrêteraient le connaisseur, s'ils étaient éclairés d'une manière plus favorable, par un jour élevé, uniforme, et qu'autour de ces monumens tout fût d'accord pour les faire valoir! Mais aussi quel est le musée, lorsqu'il n'a pas été construit dans cette intention, où l'on puisse, pour tous les objets qu'il renferme, faire des dispositions qui réunissent ces divers avantages?

J'ai encore à rendre compte de la manière dont j'ai arrangé dans les planches de mon ouvrage les bas-reliefs du Musée royal du Louvre. Pour rendre les recherches plus faciles, je les ai disposés, autant qu'il m'a été possible d'après leur grandeur et leurs formes, dans l'ordre alphabétique des sujets qu'ils représentent. Mais comme quelquefois j'ai été obligé de m'écarter de cet ordre, je donne une table où il est rétabli; et, les numéros des planches et ceux des explications y étant indiqués, on pourra facilement, en y jetant un coup-d'œil, trouver le sujet dont on aura besoin. Quant au texte, j'ai suivi une classification méthodique en rangeant les divinités et les personnages mythologiques et historiques suivant l'ordre qu'on leur assigne ordinairement; et afin de présenter, sans la diviser, l'histoire des grandes divinités, je ne les ai pas séparées des divinités du second ordre, des héros, ou des autres personnages mythologiques ou allégoriques, et des cérémonies dont l'histoire a rapport à la leur. La première table donne la série de tous ces sujets, auxquels sont assignés des numéros d'ordre qui indiquent leurs places dans le texte, et qui formeront une suite continue pour tous les articles de mon ouvrage où seront décrits les monumens antiques et modernes. Le numéro qui dans les dessins des bas-reliefs est dans le haut à la gauche du lecteur, est le numéro d'ordre qui renvoie à celui du texte; le numéro qui suit le titre du bas-relief est celui qu'il porte dans les salles du Musée royal du Louvre. — Les restaurations sont tracées par de petits points; ceux qui sont plus marqués et en dehors de la ligne, désignent la partie qui a été restituée. Pour ne pas mettre trop de confusion dans les dessins, je n'ai pas cru devoir y indiquer les endroits fracturés et dont les morceaux antiques ont été rapprochés. Il en est de même des restaurations de bas-reliefs sans intérêt de sujet, de composition ou d'exécution, et que l'on ne donne que pour ne rien omettre. Il suffit de faire connaître les principales restitutions; faire plus et indiquer tout serait inutile pour l'art et pour l'érudition; cette sorte de pédanterie, n'apprenant rien, n'aurait pour résultat que de surcharger en pure perte le dessin et de nuire à la gravure. J'ose donc espérer, pour les bas-reliefs qui, par leur position, sont abordables, que les restaurations que j'ai cru devoir marquer sont sûres, et que celles que j'ai négligées, et bien à mon escient, ne me feront pas encourir sur ce point le reproche de manquer d'exactitude.

BAS-RELIEFS

DU MUSÉE ROYAL DU LOUVRE.

Les titres en *italique* indiquent les monuments qui, outre des bas-reliefs, portent quelque inscription G. grecque, L. latine. — Les numéros des planches d'inscriptions sont en chiffres romains.

NUMÉROS d'ordre.	NOMS DES SUJETS.	NUMÉROS du musée.	NUMÉROS des planches.
1.	Osiris, Phthah, Horus	753.	209.
1 *bis*.	Osiris, Isis et Saté	773.	175.
2.	Épervier sacré	365.	175.
3.	Épervier sacré	361.	175.
4.	*Isis romaine*	3.	199; ins. I, 5 lig., L.
5.	Déesse à tête de lionne, ou Taphné	774 *quater*.	175.
6, 7, 8.	Prêtre égyptien	372, 376, 762	175.
9.	Personnages égyptiens	359.	175.
10.	Trône de Saturne	156.	218.
11.	Grand autel des douze dieux	378.	172.
12.	Jupiter, Junon, Neptune, Cérès	378.	173.
13.	Ilithyes, ou Parques	378.	174.
14.	Mars, Vénus, Mercure, Vesta	378.	174.
15.	Les Grâces	378.	173.
16.	Apollon, Diane, Vulcain, Minerve	378.	174.
17.	Les Heures ou les Saisons	378.	174.
18.	Autel des douze dieux	381.	171 } et 258.
19.	Signes du Zodiaque	381.	171 } et 258.
20.	Autel astrologique	331.	130.
21.	Jupiter et le signe du Sagitaire	331.	201.
22.	Cérès et le signe de la Vierge	331.	150, 151.
23.	Cérès	637.	150, et XLVI
24.	Génie de Cérès	96 *bis*.	182.
25.	Jupiter et deux déesses	232.	200.
26.	*Jupiter, Junon et Thétis*	324.	200, et XVII, 1 lig., L.
27.	Junon du style des monumens choragiques	186.	149.
28.	Enlèvement de Ganymède	63.	181.
29.	Prométhée forme les hommes, Minerve les anime.	322.	215.
30.	Prométhée forme l'homme	433.	215.
31.	Prométhée	768.	216.
32.	Pandore formée par Vulcain, ou plutôt Anchise fuyant de Troie	217.	215.
33.	Enlèvement de Proserpine par Pluton	366.	214.
34.	Minerve et un héros	761.	202.
35.	Les Panathénées	82.	211.
36, 37.	Femme drapée, fragment	765, 784.	179.
38, 39.	Apollon, Diane, Latone	342, 247.	120, 122.
40.	Apollon, Diane, la Victoire	172.	122.
41.	Apollon et la Victoire	155.	122.
42.	Chûte de Phaéton	*732, 766 *bis*	210.
43.	Génies du jour et de la nuit	506.	184.
44.	Génies des heures	103.	184.
45.	Muses, sarcophage	307.	205.
46.	Polymnie et Cérès	311.	216.
47.	Apollon et des Muses	656.	119.
48.	Apothéose d'un poëte	559.	118.
49.	Apollon combattant Hercule	168.	119.
50.	Trépied d'Apollon	220.	121.
51.	Trépied d'Apollon	229.	121.
52.	Apollon vainqueur de Marsyas	*731, 769 *bis*	123.
53.	Griffon et Génie	504.	195.

NUMÉROS d'ordre.	NOMS DES SUJETS.	NUMÉROS du musée.	NUMÉROS des planches.
53 *bis*.	Griffons et un vase	98.	195, 253.
54.	Griffons	754.	193.
55.	Griffons et un vase	41.	193.
55 *bis*.	Griffons et un candélabre	"	255.
56.	Griffon persan	666.	195.
57.	*Mithras*	76.	204, et III, 3 lig., L.
58, 59.	Mithras	122,*726,781	204, 203.
60.	*Esculape et Hygie*	254.	177, et XVI, 2 lig., L.
61.	Esculape et Hygie	268.	177.
62.	Diane, Bacchus, Victoire	300.	122.
63.	Diane, Aristée, Hercule	293.	164.
64.	Aristée sur un sarcophage	772.	122, 254.
65.	Sarcophage d'Actéon	315.	113.
66.	Chasse d'Actéon	315.	113.
67.	Actéon surprend Diane	315.	114.
68.	Actéon déchiré par ses chiens	315.	115.
69.	Mort d'Actéon	315.	113.
70, 71, 72.	Diane et Endymion	438,236,437	170, 165.
73.	Endymion	437.	166.
74.	Autel de Diane Lucifera	214.	170.
75.	Diane Lucifera	214.	170, 355.
76.	Diane Tauropole	437.	166.
77.	Autel de Diane Thyréatique	523.	167.
78.	Danseuses spartiates aux fêtes de Diane	523.	168.
79.	Autel de Diane	"	167.
80.	Mars et le signe du Scorpion. (Voy. 22 *bis*, texte.)	331.	202.
81.	Autel et Génies de Mars	331.	130, 187.
82, 83.	Naissance de Vénus	384, 443.	224.
84.	Forges de Vulcain	239.	181.
85.	Mort d'Adonis	424.	116.
86.	Jeune homme pleurant	785.	198.
87.	Amour et Psyché	493.	192.
88.	Cupidon traîné par des gazelles	225.	162.
89.	Cupidon traîné par des sangliers	225.	162.
90.	Cupidon traîné par des dromadaires	32.	162.
91.	Génie sur un dromadaire	673.	181.
92.	Génie sur un griffon marin	492.	194.
93.	Silvain, bas-relief, et Silvain, inscription	60, 453.	224, et II, 5 lig.
94.	Automne et Génie	273.	183.
95, 96.	Génie de l'Automne	773, 759.	188.
97.	Génie d'une saison	776.	188.
98, 99.	Génies, fragment	773, 774,761	183.
100.	Fragment de Mercure	538.	202.
101.	Génie de Mercure	26 *bis*.	182.
102.	*Génie des âmes*	60.	187, 251, et II, 7 lig. L.
103.	*Trois Génies*	509.	187, 251, et XIX, 8 lig. L.
104.	Naissance de Bacchus	259.	123.
105.	Triomphe de Bacchus enfant	425.	124.
106.	*Silène*	285.	135, et XVI, 14 lig. L.
107.	Silène	520.	134, 217.
108.	Bacchus combattant les Indiens	362.	126.
109.	Bacchus triomphant des Indiens	*725,776 *bis*	144.
110.	Bacchus pogon ou barbu et les Saisons	181.	132.
111.	Bacchus Indien chez Icarius	121.	133.
112.	Bacchus Indien et Génies des vendanges	38.	132.
113.	Bacchus, un Faune et un Génie	767.	139.
114.	Bacchus et une Panthère	22.	123.
115.	*Bacchus et une Panthère*	613.	124, et XL, 2 lig. G.

NUMÉROS d'ordre.	NOMS DES SUJETS.	NUMÉROS du musée.	NUMÉROS des planches.
116.	Bacchus et Génies des quatre saisons	770.	146.
117.	*Vase consacré par Sosibius à Bacchus*	332.	130, et LXI, 2 fig. G.
118.	Cortége de Bacchus	332.	126.
119.	Bacchant cueillant des raisins	285.	134, 135.
120.	Candélabre bachique	208.	141.
121, 122.	Sujets bachiques. — Vendanges	208, 478.	142, 136.
123.	Sujet bachique, chariot attelé de bœufs	759.	162.
124.	Cratère bachique	745.	145.
125.	Vase bachique	746.	125.
126, 127.	Vase dit *de Ptolémée*, consacré à Bacchus	"	125.
128.	Masques bachiques, tragiques et comiques	"	125.
129.	Grand cratère bachique	378.	172.
129 *bis*	Cratère bachique	18.	249.
130.	Frise ornée de masques	71.	225.
131.	Masque tragique	520.	199.
132.	Bacchante jouant du tympanum	777 *ter*.	126.
133.	Bacchante jouant des cymbales	19.	132.
134.	Bacchante en fureur	200.	135.
135.	Bacchante	283.	135.
136.	Psylle	412.	217.
137.	Candélabre bachique	151.	137.
138.	Bacchantes	151.	138.
139.	Bacchans et Bacchantes dansant	307.	139.
140.	Bacchans et Bacchantes	381.	140.
141.	Putéal consacré à Bacchus	290.	130.
	Bacchantes et Faunes	290.	139.
142.	Vase Borghèse consacré à Bacchus	711.	130.
143.	Bacchanale	711.	131.
144.	Autel de Bacchus	116.	130.
	Bacchanale	116.	132.
145.	Pompe bachique	41.	143.
146.	Faunes	346.	140.
147.	Sacrifice bachique	762.	223.
148.	Bacchus trouvant Ariadne à Naxos	421.	127.
149.	Bacchus et sa suite	421.	127.
150.	Bacchus trouvant Ariadne à Naxos	377.	132.
151.	Bacchus et Ariadne	4.	124.
152.	Autel consacré à Bacchus	285.	134.
153.	Bacchus et Ariadne	285.	135.
154.	Sacrifice à Ariadne	159.	217.
155.	Bacchus, Ariadne et Silène	763.	138.
156.	Autel	374.	121.
157.	Autel consacré à Bacchus	787.	130.
158.	Génie bachique sur un bouc	399.	161.
159.	Menade et Génie bachique, fragmens	758.	183.
160.	Bacchanale	82.	225.
161.	Génie de Bacchus. (Voy. 101.)	26 *bis*.	182.
162.	Génie de Bacchus. (Voy. 87, p. 369.)	493.	192.
163.	Génies de la danse et de la musique. (*Idem*.)	493.	192.
164.	Génie du sommeil. (*Idem*.)	493.	192.
165.	Génie du Sommeil. (Voy. 70, p. 332.)	777 *ter*.	187.
166.	Sommeil portant des pavots	58.	222.
167.	Vase de Dorsay	738.	145.
168.	Bacchus et les Pléiades	738.	145.
169.	Faune chasseur	477.	178.
170.	Faune dansant	190.	179.
171.	Faune dansant et une Panthère	195.	179.
172.	Faune punissant son fils ou jouant avec lui	421.	128.

NUMÉROS d'ordre.	NOMS DES SUJETS.	NUMÉROS du musée.	NUMÉROS des planches.
173, 174.	Autel de dieux champêtres	531.	169, 167.
175.	Satyre ou Égipan jouant de la double flûte	421.	128.
176.	Satyre et vieillard. (Voy. 87, p. 370.)	493.	192.
177, 178.	Cippe d'Amemptus; — Génies et Centaures	325.	185, 186, et XVII, 3 fig. L.
179.	Centaure arrêtant une femme	128.	147.
180.	Centaure combattant	115.	148.
180 *bis*	Centaures combattant	791.	151 *bis*, 214 *bis*.
181.	Centaures, Faunes et Bacchantes	472.	150.
182.	Centauresse et son enfant	765.	147.
183.	Berger gardant des chèvres. (Voy. 158.)	387.	144.
183 *bis*	Chasse aux lions	795.	151 *bis*.
184.	Chasseur, fragment	769.	113.
185.	Chasse, fragment	785.	113.
186.	Chasse aux lions	423.	151.
187.	Génies de la chasse	42.	184.
188.	Génies de la chasse aux lions	225.	188.
189.	Taureau dévoré par un lion	* 722, 761.	223.
190.	Génies de la chasse et de la pêche	437.	165.
191.	Nymphes	354.	209.
192.	Néréides et Tritons, sarcophage	75.	206.
193.	Néréide et Génies, ou autel d'Ammon	303.	206, 253.
194, 195, 196, 197.	Néréides et Tritons	460, 315, 404, 482, 486.	206, 207, 208.
198.	Néréides	82.	207.
199.	*Néréide et Triton*	127.	209, 252, et VI, 6 fig. L.
200.	Génie sur un griffon marin	606.	189.
201.	Biche	387.	144.
202.	Cerf marin et Panthère	478.	129.
203.	Masques de Méduse	530.	199.
204, 204 *b*.	Mort d'Œnomaüs	783, 789.	210, 214 *bis*.
205.	*Antiope et ses fils*	212.	116, et XIII, 1 fig. L.
206.	Héros reçus par Œnée à Calydon	703.	198.
207.	Héros combattant	277.	194.
208.	Mort de Méléagre	270.	201.
209.	Méléagre mourant	256.	201.
210.	Jason domptant les taureaux de Colchos	373.	199.
211.	Vengeance de Médée	478.	204.
211 A.	Lion de Némée — Fragmens du temple d'Olympie. Voy., pour *f, g, i, k, l, m, n, o, p, q, s, t*, p. 555.	887.	195 *bis*.
211 B.	Minerve ou Némée	888.	195 *bis*.
211 C.	Taureau de Crète	889.	195 *bis*.
211 D.	Chevaux de Diomède	890.	195 *bis*.
211 E.	Héros abattu	891.	195 *bis*.
211 H.	Boutoir du sanglier d'Érymanthe	894.	195 *bis*.
212, 213.	Travaux d'Hercule	469, 499.	196, 197.
214.	Hercule et Iolas	758.	194.
215.	Génies d'Hercule	103.	184.
216.	Hercule et Mercure	285.	135.
217.	Génies des courses de chars	449.	190.
218.	Génies des courses du cirque	463.	190.
219.	Génies des jeux du stade	429.	190.
220.	Génies de la lutte	56.	184.
221.	Jeux du ceste	736.	200.
222.	Homme tenant un disque	671.	198, et LI, 15 fig. G.
223.	Génies des jeux	455.	187.
224.	Couronne d'olivier	478.	129, XVIII, 7 fig. G.
225.	Génies des combats de coqs	392.	191, 200.
226.	Génie	773.	183.
227.	Dédale et Pasiphaé	71.	164.

NUMÉROS d'ordre.	NOMS DES SUJETS.	NUMÉROS du musée.	NUMÉROS des planches.
228.	Phèdre et Hippolyte	16.	213.
229.	Phèdre ou Jocaste	*727, 762 *bis*	213.
229 *bis*, 229 *ter*.	Combat d'Étéocle et de Polynice	790.	214 *bis*, 214 *quater*.
230, 231, 232.	Combat d'Amazones	509, 504.	117.
233.	Combat de cavaliers	778.	146.
234.	Fragment de femme ou d'Amazone	759.	180.
235, 236.	Jugement de Pâris	506, 437.	214, 165.
236 *bis*	Enlèvement d'Hélène	792.	214 *bis*,
237.	Phrygien, fragment	779.	213.
238.	*Agamemnon, Talthybius et Épéus*	606.	116, et XL, 2 lig. G.
239.	Achille et Agamemnon	177.	111.
240.	Achille au milieu de plusieurs héros	782.	118.
241.	Achille, ou peut-être Patrocle, s'armant	684.	112.
242.	Achille, Patrocle et Automédon	70.	112.
243.	Achille et Priam	206.	111.
244.	Funérailles d'Hector	418.	194.
245.	Achille vainqueur de Penthésilée	*728, 774 *bis*	112.
246.	Ajax et Cassandre	288.	117.
246 *bis*	Mort de Priam	793.	214 *bis*.
247.	Iphigénie en Tauride	219.	199.
248.	Mort de Clytemnestre, ou Oreste et Pylade	388.	202.
249.	Ulysse chez Polyphème	451.	223.
250.	Ulysse consultant Tirésias	298.	223.
251.	Héros devant un trophée	281.	194.
252.	*Cavaliers*	598.	147, et XXXIX, 4 lig. G.
253.	Homère entre l'Iliade et l'Odyssée	733.	226.
254.	Arrivée d'Énée aux bouches du Tibre	249.	176.
255.	Victoire marine et Thémistocle	175.	223.
255 *bis*	Échétlus	"	214 *quater*.
256.	*Prêtresse de Dodone*	551.	214, et XXIII, 11 lig. G.
257.	Procession de supplians	261.	212.
258.	Les Offrandes	21.	163.
259.	Danseuses	20.	163.
260.	Femme grecque	30.	180.
261.	Jeunes Musiciennes	179 *bis*.	202.
262.	*Cérémonie nuptiale funèbre grecque*	231.	153, 253, et XIV, 3 lig. G.
263, 264, 265, 266.	Cérémonie nuptiale funèbre	264, 542, 597, 204.	152, 150.
267.	*Cérémonie nuptiale funèbre*	695.	152, 252, et LII, 3 lig. G.
268.	*Femme assise et son Mari debout*	669.	181, et LI, 1 lig. G.
269.	*Cérémonie nuptiale funèbre*	683.	155, et LII, 5 lig. G.
270.		688.	155, 252, et LII, 2 lig. G.
271.		705.	152, 153, et LII, 1 lig. G.
272.		706.	152, 153, et LII, 1 lig. G.
273.	Cérémonie nuptiale funèbre	213 *bis*.	154.
274.	*Cérémonie nuptiale funèbre*	708.	152, 153, et LIII, 1 lig. G.
275.	Cérémonie nuptiale funèbre	224 *ter*.	154.
276.	*Cérémonie funèbre*	214 *bis*.	154, 155, et LIV, 6 lig. G.
	Cérémonie nuptiale funèbre	214 *ter*.	153, et LIV, 1 lig. G.
276 *bis*	Homme, Femme et Enfant	797.	151 *bis*, et LV, 5 lig. G.
277.	*Homme et Enfant*	652.	198, et XLVIII, 2 lig. G.
278.	*Homme et Enfant*	36.	198, 252, et I, 1 lig. G.
279.	Femme et ses enfans	521.	203.
280.	Enfant et Chien	12.	170.
281.	*Deux petites figures, Siché et Naïs*	600.	180, et XXXIX, 2 lig. L.
282.	*Banquet funèbre grec*	632.	155, et LXV, 8 lig. G.

NUMÉROS d'ordre.	NOMS DES SUJETS.	NUMÉROS du musée.	NUMÉROS des planches.
283.		535.	161, et XIX, 2 fig. G.
284.		547.	156, et XXII, 2 fig. G.
285.		548.	157, et XXIII, 2 fig. G.
286.		557.	159, et XXIV, 2 fig. G.
287.	*Banquets funèbres grecs*	602.	159, et XXXIX, 4 fig. G.
288.		643.	159, et XLVII, 3 fig. G.
289.		605.	155, et XL, 6 fig. G.
290.		677.	155, et LII, 3 fig. G.
291.		675.	157, et LII, 2 fig. G.
292.		675.	157, et LII, 2 fig. G.
293.		237.	158, 252, et XIV, 7 fig. L.
294.	*Bustes funèbres grecs*	601.	158, et XXXIX, 2 fig. G.
295.		645.	158, et XLVII, 5 fig. G.
296.	*Femme dans une niche*	590.	180, et XXXV, 3 fig. G.
297.	*Homme assis appuyé sur un disque*	224 *bis*.	198, et LIII, 3 fig. G.
298.	*Cérémonie*	554.	152, et XIII, 1 fig. G.
298 *bis*	Philosophes	768.	209.
299, 300.	Cérémonies religieuses	697, 41.	150, 151.
301.	Villes personnifiées	179.	222.
302.	Déesse de la Concorde	318.	149.
303.	Victoire	223.	224.
304, 305.	Victoire et Génie	26, 29.	189.
306.	Victoire tenant un candélabre	179.	222.
307.	Emblèmes de sacerdoce	252.	220.
308.	Marche de victimes	228.	224.
309.	Sacrifice	400.	218.
310.	Sacrifice romain	*724, 772 *bis*	218.
311.	Aruspice	439.	195.
311 *bis*	Espagne	40.	255.
312.	Suovetaurilia	176.	219.
313.	Suovetaurilia	751.	221.
314.	Sacrifice rustique	163.	217.
315.	Personnages dans un char	*785, 769 *ter*	213.
316, 316 b.	Déménagement de villageois	57, 794.	164, 151 *bis*, 214 *ter*.
317.	Romain en toge	519.	222.
318.	Quindécimvir	18.	216, 249.
319.	*Centurion*	555.	148, et XXIV, 8 fig. L.
320.	Romain précédé de la Valeur	103.	217.
321.	Curtius	775.	149.
322.	Claudius Drusus	274.	162.
323.	Soldats prétoriens	752.	216.
324.	*Soldat armé de pied en cap*	620.	222, et XLIII, 1 fig. G.
325.	Acteur comique	452.	113.
326.	Barbare combattant	349.	144.
327.	Matrone romaine	407.	203.
328.	Mariage romain	492.	203.
329.	Jeune Mariée	766.	203.
330.	*Claudia Italia*	826.	147, et LVII. G. L.
331.	*Enfant avec la bulla*, buste funèbre	536.	158, et XIX, 4 fig. G.
332, 333.	Cérémonie de la Conclamation	182, 459.	154, 153.
334.	Femme romaine appuyée sur un cippe	81.	180.
335.	Femme assise	25.	180.
336, 337, 338.	Banquets funèbres romains	33, 45, 519.	155, 160, 161, 250.
339.		521.	155, 252, et XIX, 5 fig. L.
340.	*Banquets funèbres romains*	552.	156, et XXIII, 3 fig. G.
341.		583.	157, et XXXII, 2 fig. G.
342.	*Bustes funèbres romains*	507.	158, et XIX, 8 fig. L.

NUMÉROS d'ordre.	NOMS DES SUJETS.	NUMÉROS du musée.	NUMÉROS des planches.
343, 344.	*Bustes funèbres romains*	509, 536.	158, 251, et XIX, 2 lig. L. 158, et XIX, 4 lig. L.
345.	Buste funèbre romain ébauché. (Voy. 149.)	421.	127.
346.	Bustes romains du IIIe siècle. (Voy. 151.)	4.	124.
347, 348.	Génies funèbres romains	48, 396.	191.
349.	*Génies funèbres*	422.	184, 253, et XVII, 10 lig. L.
350.	Vieillard et femme près d'un temple	*734, 776.	226.
351.	Génie et personnages funèbres	527.	184, 259.
352.	Génies funèbres	780.	192.
353.	Génies funèbres. (Voy. 87, p. 368.)	493.	192.
354.	Grand vase ébauché	612.	155.
355.	Torse de Faune	777.	198.
355 A.	Silène, fragment	801 A.	214 *quater*.
355 B.	Masques de Faune et Silène	801 B.	214 *quater*.
355 C.	Cupidon tenant une lyre	801 C.	214 *quater*.
355 D.	Bacchante, fragment	801 D.	214 *quater*.
355 E.	Canthare et ciste mystique	801 E.	214 *quater*.
355 F.	Jeune Homme portant une femme, fragment	801 F.	214 *quater*.
355 G.	Vase de Pergame	801 G.	190 A.
355 H.	Bas-relief funèbre	801 H.	161 A.
	BAS-RELIEFS CHRÉTIENS. — MODERNES.		
356.	Le prophète Élie	777 *bis*.	227.
357.	Jésus-Christ et ses Apôtres	774.	226.
358.	Scènes de la vie de Jésus-Christ	777.	227.
359.	Évangélistes	764.	227.
360.	Robert Malatesta, par Paul Romain	750.	228.
361.	Génies, Guirlandes, Méduses du XVIe siècle	71, 82.	229.
362.	Exercices de gymnastique, par Bernin	262.	228.
363.	Masques	772.	229.
364.	Griffon	773.	229.
	BAS-RELIEFS DE LA GALERIE D'ANGOULÊME.		
364 *bis*	Adoration, par Albert Durer	95 Ang.	229 *bis*.
364 *ter*	Saint-Paul prêchant. (École florentine.)	96.	229 *bis*.
365.	Jésus-Christ au tombeau. Par Jean Goujon	73.	230.
366.	Nymphe. Par Jean Goujon	81.	231.
367.	Nymphe. Par Jean Goujon	91.	231.
368.	Triton et Néréide. Par Jean Goujon	94.	231.
368 A.	Nymphe de Paris. Par Jean Goujon	97.	231 *bis*.
368 B.	Nymphe de la Seine. Par Jean Goujon	98.	231 *bis*
368 C.	Nymphe de fleuve. Par Jean Goujon	100.	231 *bis*.
368 D.	Vénus Anadyomène. Par Jean Goujon	99.	231 *bis*.
369.	St-Georges combattant un dragon, par P. Ponce	72.	230.
370.	Deux époux au tombeau, par Jean Cousin	10.	234.
370 *bis*	Valentine Balbiani, par Germain Pilon	101.	233.
371.	André Blondel, par Ponce Jacquio	57.	231.
372, 373, 374, 375.	Amours ou Génies du temps d'Henri IV	15, 24, 28, 35,	232. 232.
375 *bis*	Loth et ses Filles, par Sarrazin	102.	229 *bis*.
375 *ter*	Vénus marine	103.	229 *bis*.
376.	Bataille d'Ivry. Par François Anguier.	4.	234.
377.	Obélisque de Longueville. Par François Anguier.	85.	253.
378.	Lion dévorant un sanglier. Par François Anguier.	2.	234.
379.	Génie versant de l'eau. Par François Anguier.	6.	234.

NUMÉROS d'ordre.	NOMS DES SUJETS.	NUMÉROS du musée.	NUMÉROS des planches.
380.	Génie de la justice....... } Par François Anguier.	8.	234.
381.	Janus.................. } Par François Anguier.	12.	234.
382.	Bataille de Senlis, bronze. } Par François Anguier.	45.	235.
383.	Secours donné à Arques, br. } Par François Anguier.	46.	236.
384.	Couronne .... } Par François Anguier.	10.	232.
385.	Passage du Rhin par Louis XIV, br. } Par Desjardins.	39.	237.
386.	Conquête de la Franche-Comté, br. } Par Desjardins.	48.	238.
387.	Traité avec l'Espagne, br......... } Par Desjardins.	50.	239.
388.	Traité avec la Hollande, br....... } Par Desjardins.	62.	240.
389.	Tête de Méduse, par Daujon..................	58.	232.
390.	Vasque du château de Gaillon.................	65.	241.
391.	Colonne de Timoléon de Cossé................	57.	241.
392.	Colonne du connétable de Montmorenci........	70.	241.
	INSCRIPTIONS ÉGYPTIENNES HIÉROGLYPHIQUES.		
393.	Aménophis II................................	369.	242.
394.	Aménophis II	758.	244.
395.	Sésostris, dix-huitième dynastie égyptienne.....	55.	244.
396.	Rhamsès le Grand; Sphinx de la cour du Musée..	"	245.
397.	Horus.....................................	374.	243.
398, 399.	Vingtième dynastie; Vingt-deuxième dynastie....	371, 361.	243, 247.
400.	Sésonchis..................................	786.	245.
401.	Osorchon, sur le cinéraire de Clodius	328.	245.
402.	Psammitique Ier	360.	248.
403.	Psammitique II; vingt-sixième dynastie.........	367.	246, 247, 248.
404.	Amosis....................................	365.	243, 244.
405.	Achoris; Népherotes; vingt-sixième dynastie.....	350, 350 *bis*.	246.
406.	Ptolémée Philadelphe........................	369.	242.
407, 408 et 409.	Inscriptions funéraires sans noms..............	359, 373 *bis*.	243, 248.
410.	Planisphère égyptien, dit de *Bianchini*.........	271.	248 *bis*.
	INSCRIPTIONS GRECQUES.		
410 A.	Adéa, Thrason.............................	866 A.	161, et LXII, 2 lig.
411.	Adrien	629.	XLIV, 5 lig.
	Agamemnon, Talthybius, Épéus (238)..........	608.	116, et XL.
412.	Agasias....................................	262.	XVI, 4 lig.
413.	Agathopus.................................	626.	XLIII, 19 lig.
414.	Agonothétique.............................	659.	XLIX, 28 lig.
415.	Agonothétique	558.	XXIV, 24 lig.
416.	Alexandre, fils de Philippe...................	132.	VI, 3 lig.
417.	Alexandria Troas..........................	575.	XXX, 32 lig.
418.	Alexandria Troas..........................	630.	XLIV, 5 lig.
419.	Amérys	551.	LX, 2 lig.
420.	Anatolius.................................	672.	LI, 2 lig.
421.	.....andre, fils de Ménidès..................	232 *bis*.	LIV, 3 lig.
	Andirène (23).............................	657.	150, et XLVI, 3 lig.
421 A.	Anoub....................................	854.	XLI, 3 lig.
422.	Anthestérius...............................	639.	XLVI, 3 lig.
423.	Antigonus.................................	624.	XLIII, 9 lig.
	Antiphon (272)............................	706.	153, et LII, 1 lig.
424.	Antiochus (Claudius) Philopappus............	604.	XL, 34 lig.
	Antonia Philouména (290)....................	677.	155, et LII, 3 lig.
425.	Anubis....................................	670.	LI, 11 lig.
426.	Apelles....................................	647.	XLVII, 3 lig.

NUMÉROS d'ordre.	NOMS DES SUJETS.	NUMÉROS du musée.	NUMÉROS des planches.
	Aphrodisius (222)	671.	198, et LI, 15 lig.
427.	Apollonius, fils de Claudius Postumus	862.	XL, 8 lig.
427 A.	Apollonius, fils d'Hermogène	863.	LXI, 8 lig.
	Archédémus (276)	214 *bis*.	154, 155, et LIV, 6 lig.
427 B.	Aristippe	632.	155, et XLV, 8 lig.
427 C.	Ariston	625.	XLIII, 21 lig.
428.	Ariston, archonte	561.	XXV, 32 lig.
429.	Archonte, Diophobe	562.	XXV, XXVI, 21 lig.
430.	Archonte, Simus	563.	XXVI, 18 lig.
431.	Aristoxène	614.	XL, 2 lig.
431 A.	Arsinoé	850.	LVIII, 2 lig.
432.	Asclépiade	171.	XXIX, 3 lig.
433.	Astycléa	553.	XXIII, 7 lig.
434 et 434 *bis*.	Athéniennes (Inscriptions)	222, 222 *bis*.	X, XI, XII, XIII, 70 et 72 l.
435.	Athénodore	569.	XXIX, 5 lig.
	Athénodore (286)	557.	159, et XXIV, 2 lig.
436.	Aurélia Cæcina	619.	158, et XLIII. 8 lig.
	M. Aurélius Dionysius (295)	645.	158, et XLVII, 5 lig.
437.	Aurélius Épaphrodite	653.	XLVIII, 13 lig.
438.	Auréli... Simus	591.	XXXV, 10 lig.
439.	Aurélius	648.	XLVII, 17 lig.
440.	Aur	"	XLVIII, 2 lig.
441.	Bacchius	802.	LIV, 3 lig.
441 A.	Bassus, fils de Straton	866 B.	LXII, 7 lig.
441 B.	Bésis	856.	LVIII, 9 lig.
442.	Boiténus	8.	259, et I, 5 lig.
	Bouleidas (256)	551.	214, et XXIII, 11 lig.
443.	Boutades	616.	XLI, 7 lig.
444.	Caius Germanicus	588.	XXXV, 4 lig.
	Callistrate (277)	652.	198, et XLVIII, 2 lig.
445.	Cartinicus	676.	LII, 7 lig.
446.	Charition	716.	LIII, 3 lig.
447, 447 A et 447 B.	Choiseul (Marbres de)	597, 597 A et 597 B.	XXXVI, XXXVII, 40 lig. XXXVII, XXXVIII, 22 lig. XXXVIII, XXXIX, 24 lig.
	Claudia Italia (330)	826.	147, et LVII.
449.	Claudius Médon	570.	XXIX, 3 lig.
450.	Cléomène	712.	LIII, 3 lig.
451.	Craton	584.	XXXIII, XXXIV, 40 lig.
452.	Délos	617.	XLI, XLII, 62 lig.
453.	Delphes	628.	XLIV, XLV, 49 lig.
453 A.	Démarque et Pithophanes	866 C.	161 A, et LXII.
	Démétria (284)	547.	156, et XXII.
454.	Démétrius de Sphette	701.	249, et LII, 3 lig.
455.	Démon	665.	L, 7 lig.
456.	Diodore	585.	XXXIII, 10 lig.
457.	Diodore	577.	XXXI, 4 lig.
	Diognète (298)	554.	152, et XXIII.
458.	Dionysius	566.	XXVII, 17 lig.
	Dionysius (288)	647.	159, et XLVII.
459.	Dioscures	599.	XXXIX, 3 lig.
460.	Donata	556.	XXIV, 5 lig.
461.	Épaphrodite	589.	XXXV, 24 lig.

NUMÉROS d'ordre.	NOMS DES SUJETS.	NUMÉROS du musée.	NUMÉROS des planches.
	Épaphrodite (211)................................	478.	129, 204, et XVIII, 7 lig.
462.	Épictète....................................	543.	XXII, 8 lig.
463.	Eugnomonius................................	658.	XLVIII, 10 lig.
	Eunoüs (252)................................	598.	147, et XXXIX, 4 lig.
464.	Euphémie. (Inscription chrét.; voy. 484 A, B, C.).	641.	XLVI, 11 lig.
464 A.	Euporus....................................	866 D.	161 A, et LXII, 2 lig.
465.	Euripide....................................	65.	III, 36 lig.
	Eurythmus (269)................................	683.	155, et LII, 5 lig.
466.	Euthémon....................................	539.	XX, 20 lig.
	Évariste (115)................................	613.	124, et XL, 2 lig.
467.	Fabius dadouque................................	635.	XLVI, 3 lig.
468.	Fabius....................................	635 *bis*.	XLVII, 3 lig.
469.	Flavius Clitosthènes Julianus....................	631.	XLV, 13 lig.
470.	Harmatius, ou plutôt Héraclides..................	411.	XVII, LVI, 4 lig.
471.	Hégésias....................................	540.	XXI, 11 et 12 lig.
471 A.	Héraclius....................................	855.	XL, 3 lig.
472.	Pub. Herennius Dexippus........................	537.	XX, 19 lig.
472 A.	Hermias. Voy. Alexandria Troas (417 et 418)....	575.	XXX, XXXI, 32 lig.
	Hermias (252)................................	598.	147, XXXIX, 4 lig.
473.	Hiérophantide................................	565.	XXVII, 12 lig.
474.	Hygie....................................	651.	XLVIII, 4 lig.
475.	Ilium....................................	661.	XLIX, 10 lig.
476.	Ilium....................................	546.	XXII, 11 lig.
477.	Ilium....................................	607.	XL, 9 lig.
478.	Ilium....................................	582.	XXXII, XXXIII, 34 lig
478 A.	Isidora....................................	864.	LXI, 25 lig.
	Isidora (270)................................	688.	155, et LII, 2 lig.
479.	Leucippe....................................	654.	XLVIII, 11 lig.
480.	Lycomède archonte..............................	644.	XLVII, 10 lig.
481.	Lycinus....................................	646.	XLVII, 2 lig.
481 A.	Lycopolis....................................	865.	LX, 10 lig.
481 B.	Lycopolis....................................	853.	LX, 7 lig.
481 C.	Lycopolis....................................	848 *bis*.	LX, 6 lig.
482.	Lysiclès....................................	662.	L, 3 lig.
	Lysimaché (276)................................	214 *ter*.	153, et LIV, 1 lig.
483.	Manuel Ducas................................	581.	XXXII, 13 lig.
484.	Marathon....................................	660.	XLIX.
484 A.	Maria. (Inscription chrétienne.)................	858.	LIX, 10 lig.
484 B.	Maria. (*Idem*.)................................	859.	LIX, 10 lig.
484 C.	...... (*Idem*, sans nom.)........................	857.	LIX, 10 lig.
484 D.	Mégaclès....................................	866 E.	161 A, et LXII, 4 lig.
485.	Mélanippe....................................	578.	XXXI, 13 lig.
	Ménestrate (283)................................	535.	XIX, 2 lig.
	Ménophile (289)................................	605.	155, et XL.
	Moschus (278)................................	36.	198, et I.
486.	Mucius Cassianus Apollonius......................	568.	XXVIII, 33 lig.
	Myron (324)................................	620.	222, et XLIII.
487.	Nikétès....................................	567.	XXVII, 4 lig.
488.	Numénius....................................	213 *ter*.	LIV, 2 lig.
	Numénius (340)................................	552.	156, et XXIII.
488 A.	Odé........	669.	LI, 1 lig.

NUMÉROS d'ordre.	NOMS DES SUJETS.	NUMÉROS du musée.	NUMÉROS des planches.
489.	Œnophilus	664.	L, 13 lig.
	Olius Octabianus (341)	583.	157, et XXXII, 2 lig.
490.	Paglès	574.	XXIX, 14 lig.
491.	Phanocrite	576.	XXXI, 21 lig.
	Philocharès (267)	695.	LII, 3 lig.
492.	Philopappus. Voy. 424. Double emploi.		
	Philotime (276 *bis*)	797.	LV, 7 lig.
493.	Ptolémée Grammate, au dieu Ptenséné̀s	852.	LVII, 4 lig.
	Ptolémée VI, Philomêtor. Voy. Théra.		
494.	Plothæia	638.	XLVI, 40 lig.
	Pompéius Evhodus (270)	688.	LII, 2 lig.
495.	Scamandre	544.	XXI, 15 lig.
	Sérapis. Voy. Besis, 441 B.		
	Simos (445)	"	"
	Sinopis (296)	590.	780, et XXXV, 3 lig.
495 A.	Smyrne	866 F.	LXII, 4 lig.
495 B.	Socrates	860.	LXI, 16 lig.
496.	Sosias	618.	XLIII, 3 lig.
	Sosibius (117, 118)	332.	126, 130, et LXI.
	Sosinus (297)	224 *bis*.	198, et LIII, 3 lig.
	Sosthènes (287)	602.	159, et XXXIX, 3 lig.
	Sostrate (274)	708.	LIII, 1 lig.
	Sostratide (271)	705.	LII, 1 lig.
	Sotéridès Gallus (256)	554.	214, et XXIII.
496 A.	Sphinx (Inscription du grand)	866.	LVII, 13 lig.
	Straté (275)	224 *ter*.	154, et LIV.
	Syché (281)	600.	180, et XXXIX.
	Syneté (289)	605.	155, et XL.
	Télesphorus (291)	675.	LII, 2 lig.
497.	Thaïs	587.	XXXIII, 3 lig.
497 A.	Thaménis	816.	LX, 7 lig.
498.	Théomneste	603.	XXXIX, 4 lig.
499.	Théra. Ptolémée VI	773 *bis*.	253, et LIII, 6 lig.
	Théra. Voy. Flavius Clitosthènes		
500.	Titianus	545.	XXII, 9 lig.
500 A.	Titius Gémellus	866 G.	LXII.
500 B.	Trajan. (Double emploi. Voy. 478 A.)	864.	LXI, 24 lig.
500 C.	Triadelphus	861.	LXI, 2 lig.
501 et 501 A.	Triopéennes	211, 211 *bis*.	VII, VIII, 60 l.; IX, 39 l.
501 B.	Vitrasius Pollion	866 E.	LXII, 10 lig.
502.	Zozime	636.	XLVI, 13 lig.
	INSCRIPTIONS LATINES.		
503.	Æfiania Redempta	815.	254, et LVI, 6 lig.
504.	Ælius Abascantus	84.	IV, 8 lig.
505.	Ælius Pastor	150.	VII, 6 lig.
506.	Aimnestus	714.	254, et LIII, 4 lig.
	Amemptus (177)	325.	185, XVII, 3 lig.
	Ammius Anicius (105, 152, 153)	285.	134, 135, et XVI, 14 lig.
507.	Anémoscope	849.	LIX, 2 lig. circulaires.
507 A.	Annia Arescusa	84.	LIX, 1 lig.

NUMÉROS d'ordre.	NOMS DES SUJETS.	NUMÉROS du musée.	NUMÉROS des planches.
508.	L. Annius Maternus	821.	LVI, 1 lig.
509.	Anthus Agrippinianus	586.	XXXIII, 7 lig.
	Antiope (205)	212.	116, et XIII, 1 lig.
510.	Antonius Antéros	320.	249, et XVII, 4 lig.
511.	Antonius Tyrannus	502.	250, et XVIII, 6 lig.
511 A.	Apronianus	839.	LVIII, 2 lig. circulaires.
511 B.	Apronianus	845.	LX, 2 lig.
512.	Apusulena	642.	XLVII, 10 lig.
513.	Asinia Quadratilla	822.	LVIII, 3 lig. circulaires.
	Astragalus (4)	3.	199, et I, 5 lig.
514.	Atria Phyllis	634.	XLV, 9 lig.
515.	Attia Quintilla	296.	249, et XVI, 10 lig.
516.	Attius Venustus	109.	V, 12 lig.
516 A.	Aug..	838.	LVIII, 1 lig. circulaire.
516 B.	Aug..	832.	LIX, 2 lig. circulaires.
517, 518.	Aurelius Anatellon	124, 130.	VI, 9 lig.; 10 lig.
519.	Aurelius Venustus	214.	250, et XVII. 8 lig.
520.	Bæbius Felix	137.	VI, 9 lig.
521.	Bellicus Prepon	640.	250, et XLVI, 7 lig.
521 A.	Bruttidius Augustalis	848.	LIX, 3 lig. circulaires.
522.	Cæcilius Valens	807.	LV, 8 lig.
523.	Cædicius Carpimus (Cippe funér. de)	771.	259, et LIII, 4 lig.
524, 525.	Numéros qui n'ont pas été employés.		
526.	Calais	141.	VII, 7 lig.
527.	Calpurnia Grapté	15.	I, 3 lig.
527 A.	Canedenius Atimetus	834.	LIX, 1 lig. circulaire.
528.	Caninius	107.	V, 1 lig.
529.	Cassia Lochias (Cippe de)	541.	XXII, 4 lig.
530, 531.	Chresimus (Cippe de), et Autel	503.	250, et XVIII, 9 lig.
532.	Ciartia Chreste	44.	II, 14 lig.
	Claudia Fabulla (166)	158.	222, et II, 3 lig.
533.	Claudia Hedone	77.	III, 14 lig.
	Claudia Italia (330)	826.	147, LVII, 5 lig. L., 61. G.
534.	Claudius Argyrus	497.	250, et XVIII, 3 lig.
535.	Claudius Chrysantius et Helvia Salvia	809.	LV, 5 et 4 lig.
536.	Claudius Dius (Urne cinér. de)	495.	XVIII, 5 lig.
537.	Claudius Eros, Sallia Daphné	667.	253, et L, 4 lig.
538.	Claudius Felix	112.	V, 12 lig.
539.	Claudius Heraclas	489.	250, et XVIII, 4 lig.
540.	Claudius Honoratus	73.	III, 7 lig.
541.	Claudius Mysticus	804.	254, et LIV, 5 lig.
542.	Claudius Secundus	811.	LVI, 4 lig. circulaires.
542 A.	Claudius Secundinus	824.	LVIII, 2 lig. circulaires.
543.	Clodius (Cinéraire de)	328.	256, et XVII., 4 lig.
544.	Vase d'albâtre	336.	256.
545.	Cornelia Eutychia	257.	249, et XVI, 9 lig.
546.	Cornelia Galéne	663.	L, 8 lig.
	Cornelia Tyché (342)	507.	158, et XIX, 8 lig.
547.	Cornelius Hilarius	674.	LII, 7 lig.
548.	Coruncanius Oricula	35.	I, 9 lig.
549.	Decimia Eutaxia	615.	XL, 8 lig.
550.	Diadumenianus	817.	LVI, 1 lig.
	Diadumenus (26)	324.	254, et XVII, 1 lig.
551.	Diane (Autel de)	353.	254, et XVII, 3 lig.
552.	Domitia	250.	XV, 15 lig.

NUMÉROS d'ordre.	NOMS DES SUJETS.	NUMÉROS du musée.	NUMÉROS des planches.
553.	Domit., Domitianus ou plutôt Domitius........	837 A.	LVIII, 2 fig. circulaires.
553 A.	Domitius Amandus..........................	836.	LVIII, 2 fig. circulaires.
553 B.	Domitius l'aîné et Domitien le jeune...........	823 *bis*.	LIX, 1 fig. circulaire.
553 C.	Domitius le jeune..........................	823.	LVIII, 2 fig. circulaires.
553 D.	Domitius (L'aîné des).......................	25, 840.	LX, 2 fig.
553 E.	Doryphorus................................	90.	257, LXI, 1 fig.
554.	Egnatia Soteris............................	550.	XXIII, 8 fig.
554 A.	Felix (Oppius).............................	831.	LVIII, 1 fig. circulaire.
	Firminus (60)..............................	254.	177, et XVI, 2 fig.
	Flavia Sabina (102)........................	60.	187, 251, et II, 7 fig.
555.	Flavius Cerialis...........................	24.	I, 10 fig.
556.	Flavius Docimus (Urne cinér. de)............	473.	251, et XVIII, 2 fig.
	Flavius Saturninus (103)....................	509.	187, 251, et XIX, 8 fig.
557.	Fonteius Eutychianus.......................	61.	II, 9 fig.
558.	Forces, *Vires*, (*Viribus sacrum*)............	356.	254, et XVII, 2 fig.
559.	Fundanius Velinus..........................	339.	252, et XVII, 2 fig.
560.	Furia Secunda..............................	580.	251, et XXXII, 8 fig.
560 A.	Furiani fundi Præciliorum..................	829.	LVIII, 1 fig. et 2 fig. circ.
	Helvia Salvia (535)........................	809.	LV.
561.	Hercule Iao ou Ao..........................	633.	XLV, 7 fig.
562.	Hostilia Atthia............................	266.	251, et XVI, 1 fig.
	Isis Romaine. (Voy. Astragalus.)		
563.	Julia Ero (Urne cinér. de)..................	226.	251, et XIV, 7 fig.
564.	Julia Fortunata............................	650.	XLVIII, 10 fig.
	Julia Isias (343)..........................	509.	251, et XIX, 8 fig.
565.	Julius Cornelius Fortunatus (Urne cinér. de)....	487.	251, et XVIII, 8 fig.
566.	Julius Hermes..............................	114.	VI, 7 fig.
567.	Julius Italicus............................	30.	259, et I, 8 fig.
567 A.	Junius Pollion..............................	846.	LX, 2 fig.
568.	Jupiter aux thermes de Julien. (Voy. 596, 610.).	718.	LIII, 5 fig.
	Jupiter Baimarcodes. (Voy. Verginius Bassus.)		
569.	Jupiter Custos..............................	609.	XL, 7 fig.
570.	Autel Cylindrique avec un sigle..............	799.	254.
570 A.	Jupiter Hammon, Chnubis, Juno regina........	816 A.	LXII.
	C. Licinius Primigenius et Licinia Hygia (339)...	521.	155, 252, et XIX, 5 fig.
571.	Livia Pelagia..............................	808.	LV, 5 fig.
572.	Lorania Cypare (Urne cinér. de)..............	137.	250, et VII, 4 fig.
572 A.	Lucilla Quinquas...........................	835.	LVIII, 2 fig. circulaires.
573.	Lucretia Fausta............................	707.	253, et LV, 7 fig.
574.	Larius Proculeius..........................	827.	LVII, 2 fig. circulaires.
575.	Lusinia Primigenia (Urne cinér. de)..........	471.	251, et XVII, 3 fig.
	Maccenius Vibius (319).....................	555.	148, et XXIV, 8 fig.
575 A.	Marc-Aurèle Antonin........................	830.	LIX, 2 fig. circulaires.
576.	Maria Ampliata.............................	649.	XLVII, 9 fig.
577.	Matrinia...................................	819.	LVI, 3 fig.
578.	Mercure Epulon (Autel consacré à)............	668.	253, et L, 4 fig.
579.	Mindius Evhodianus.........................	46.	II, 8 fig.
	Mithra. *Nama Sebesio deo Soli invicto Mitrhe* (57).	76.	III, 3 fig.
	Nautæ parisiaci. Voy. 568.		
580.	Nerianus (Urne cinér. de)...................	479.	252, et XVIII, 4 fig.

NUMÉROS d'ordre.	NOMS DES SUJETS.	NUMÉROS du musée.	NUMÉROS des planches.
581.	Nila Florentina	810.	LV, 13 lig.
582.	Numisius Felix	805.	254, et LIV, 6 lig.
582 A.	Optimo (Q.R.F.F.)	849 A.	LX, 1 lig.
583.	Picatia Sabina (Urne cinér. de)	226.	253, et XIV, 2 lig.
584.	Plotia Victoria	100.	IV, 6 lig.
585.	Plautus Maximus (Urne cinér. de)	519.	253, et XIX, 4 lig.
585 A.	Ponticlanus ou Pontícianus	833.	LIX, 2 lig. circulaires.
586.	Pontilius Cerialis (Cippe sépulcr. de)	413.	253, et XVII, 3 lig.
587.	Popilius Arbustius	814.	LVI, 8 lig.
588.	Postumia Cinomas	572.	XXIX, 6 lig.
589.	Precilia Aphrodite	248.	252, et XIV, 5 lig.
590.	Prêteurs du camp	812.	LVI, 1 lig.
590 A.	Quinctus Suavis	844.	LVIII, 2 lig.
591.	Ruffinus Lucius	803.	LV, 8 lig.
592.	Rufina Maria	107.	V, 8 lig.
593.	Rufinus (Lucius Julius)	573.	XXIX, 7 lig.
594.	Saturnalis	806.	LIV, 5 lig.
595.	Sempronius Vitalis	118.	VI, 11 lig.
596.	Senani — aux thermes de Julien. (Voy. 568, 610.)	718.	LIII, 6 lig.
597.	Sergius Clemens	541.	XXII, 7 lig.
597 A.	Servianus	841.	LVIII, 2 lig.
598.	Speratus	104.	253, et V, 10 lig.
598 A.	Sta..., Stalius ou Statilius Marcius Lucifer	828.	LVII, 1 lig. circulaire.
598 B.	St..., Stalius ou Statilius Marcius Rabbæus	842.	LIX, 2 lig.
598 C.	Stalius ou Statilius	843.	LIX, 2 lig.
599.	Sulpicius Bassus	105.	V, 6 lig.
599 A.	Sul...	847.	LVIII, 1 lig.
	Silvain (93)	60.	II, 5 lig.
600.	Terentius Evaristus	818.	LXI, 11 lig.
601.	Trausius Luchrio	280.	251, et XVI, 5 lig.
602.	Turpilius Bioticus	98.	253, et IV, 7 lig.
603.	Ulpius Erasmus (Cippe d')	240.	253, et XIV, 12 lig.
604.	Ungonius Diadumenus	142.	VII, 7 lig.
605.	Valeria Thetis (Urne cinér. de)	549.	253, et XXIII, 7 lig.
	Valerius Télesphorus. (Voy. Hercule Iao.)		
606.	Vallius	820.	LVI, 1 lig.
607.	Venuleia Varilla	813.	254, et LVI, 6 lig.
608.	Vénus de Gabies (Inscription du temple de)	78.	IV, 11 lig.
609.	Verginius Bassus	53.	II, 4 lig.
	Vestiarius Trophimus (199)	127.	209, 252, et VI, 6 lig.
	Vires. Voy. Forces.		
610.	Volcanus — aux thermes de Julien. (568, 596.)	719.	LIII, 4 lig.
611.	Volusius Primanus	779.	XXXII, 7 lig.
	AUTELS, CIPPES, URNES, SARCOPHAGES SANS INSCRIPTIONS, OBJETS DIVERS.		
612.	Urne et table triangulaire	160.	259.
613.	Urne cinéraire	439.	256.
614.	Autel	521 *bis*.	251.

NUMÉROS d'ordre.	NOMS DES SUJETS.	NUMÉROS du musée.	NUMÉROS des planches.
614 *bis*	Cippe funéraire	793.	254.
615, 616.	Autels	408, 715.	259, 251.
617.	Vase	527.	259.
618.	Cippe sépulcral	409.	251.
619, 620.	Urnes	480, 226.	252.
621, 622.	Urnes cinéraires	226, 610.	252.
623.	Urne sépulcrale de porphyre	80.	260.
624, 625.	Sarcophages	490, 480.	256.
626.	Numéro resté sans emploi.		
627, 628.	Sarcophages	723, 757.	256.
629.	Siége consacré à Cérès	245.	258.
630.	Siége consacré à Bacchus	241.	258.
631.	Siége de bain	69.	260.
632, 633.	Gnomons	422, 800.	254.
634.	Fontaine et Nymphes	165.	259.
635.	Coupes d'albâtre fleuri	713 et 713 *bis*	256.
636.	Rhytons	39.	255.
637.	Cuve		
638.	Vase dit de *Cana*	801.	261.
639.	Cuve de porphyre bréché	343.	261.
640.	Candélabre	90.	257.
641.	*Candélabre*	91.	257, LXI.
642, 643.	Candélabres	96, 85.	257.
644.	Jambe d'homme servant de support	333.	259.
645, 646.	Gaînes	370, 363.	259.
647.	Fontaine antique en forme de trépied	207.	260.
648.	Grand vase orné de cannelures	502.	260.
649.	Cratère bachique d'après l'antique	745 *bis*.	260.
650.	Coupe et tronçon de colonne	520.	259.
651.	Deux vases et deux trépieds d'après l'antique	744.	261.
652.	Trépied moderne	169.	261.
653.	Deux vases en porphyre du XVIe siècle	750.	261.
654, 655.	Deux vases	744, 771.	261.
656.	Deux vases granit gris	744.	261.
657, 658.	Vase en jaspe; Vase en serpentin	531, 523.	261.
659.	Six vases modernes en marbre blanc	"	262.

* 3 *bis*.

TABLE ALPHABÉTIQUE des Bas-reliefs antiques et modernes, des Inscriptions égyptiennes et des Monumens divers du Musée royal du Louvre et de la Galerie d'Angoulême.

Les inscriptions grecques et latines étant par ordre alphabétique dans les tables précédentes, il était inutile de les reporter ici, lorsqu'elles n'accompagnent pas des bas-reliefs. — L'*italique* indique les monumens qui portent des inscriptions. — Les lettres *Ang.* après les numéros de la deuxième colonne désignent la galerie d'Angoulême.

NOMS DES SUJETS.	NUMÉROS d'ordre.	NUMÉROS du musée.	NUMÉROS des planches.
Achille et Agamemnon	239.	177.	111.
Achille et Priam	243.	206.	111.
Achille, Patrocle et Automédon	242.	70.	112.
Achille ou peut-être Patrocle s'armant	241.	684.	112.
Achille vainqueur de Penthésilée	245.	728.	112.
Achille au milieu de plusieurs héros	240.	782.	118.
Achoris, vingt-sixième dynastie égyptienne	405.	360.	246.
Actéon (Sarcophage d')	65.	315.	113.
Actéon (Chasse d')	66.	315.	113.
Actéon surprend Diane à la fontaine Gargaphie	67.	315.	114.
Actéon déchiré par ses chiens	68.	315.	115.
Actéon (Mort d')	69.	315.	113.
Acteur comique	325.	452.	113.
Adonis (Mort d')	85.	424.	116.
Adoration, par Albert Durer	364 *bis*	95 *Ang.*	229 *bis*.
Agamemnon, Talthybius et Épéus	238.	608.	116, et XL, G.
Ajax et Cassandre	246.	288.	117.
Amazones (Combats d')	230, 231, 232.	509, 504.	117.
Amemptus (Cippe d')	177.	325.	185, L.
Aménophis II	393, 394.	369, 758.	242, 244.
Ammius Anictus	105, 152, 153.	285.	185, XVI.
Ammon (Cippe d')	193.	303.	253.
Amosis	404.	365.	229 *bis*.
Amour et Psyché	87.	493.	192.
Anémoscope	507.	849.	LIX.
Antiope et ses fils	205.	212.	116.
Apollon et trois Muses	47.	656 *bis*.	119.
Apollon combattant Hercule	49.	168.	119.
Apollon, Diane et Latone	39.	247.	120.
Apollon (Trépieds d')	50, 51.	229, 220.	121.
Apollon vainqueur de Marsyas	52.	*731, 769 *bis*	123.
Apollon, Diane et Latone	38.	342.	122.
Apollon, Diane et Victoire	40.	172.	122.
Apollon et Victoire	41.	155.	122.
Apollon, Diane, Vulcain, Minerve	16.	378.	174.
Apothéose d'un poëte	48.	559 *bis*.	118.
Aristée sur un sarcophage	64.	772.	122, 254.
Aristée. Voy. Diane	63.	293.	164.
Arques (Secours donné à), par Fr. Anguier	383.	46 *Ang.*	236.
Aruspice	311.	439.	195.
Autel astrologique	20.	331.	130.
Autels	614, 615, 616.	521 *bis*, 408, 715.	251, 250, 251.
Automne et Génie	94.	273.	183.

NOMS DES SUJETS.	NUMÉROS d'ordre.	NUMÉROS du musée.	NUMÉROS des planches.
Bacchanale................................	144.	116.	132.
Bacchans et Bacchantes........................	140.	381.	140.
Bacchans et Bacchantes dansant...............	139.	307.	139.
Bacchant cueillant des raisins................	119.	285.	135.
Bacchant ou Faune, fragment..................	355.	777.	198.
Bacchante jouant du tympanum................	132.	777.	126.
Bacchante jouant des cymbales................	133.	19.	132.
Bacchante......................................	135.	283.	135.
Bacchante en fureur..........................	134.	200.	135.
Bacchante, fragment...........................	355 D.	801 A.	214 *quater*.
Bacchantes....................................	138.	151.	139.
Bacchantes et Faunes.........................	141.	290.	129.
Bachique (Candélabre), par Piranesi...........	120.	206.	141.
Bachiques (Sujets)............................	121.	208.	142.
Bachique (Candélabre)........................	137.	151.	137.
Bachique (Cratère)...........................	124,129*b*.	18.	249.
Bachiques (Sujets), vendanges................	122.	478.	136.
Bachique (Pompe).............................	145.	41.	143.
Bachiques (Sujets)...........................	202.	478.	129.
Bachiques (Sujets), couronne.................	224.	478.	129.
Bacchus (Naissance de).......................	104.	259.	123.
Bacchus et une Panthère......................	114.	22.	123.
Bacchus et une Panthère......................	115.	613.	124, et XL, G.
Bacchus enfant (Triomphe de).................	105.	425.	124.
Bacchus, Diane et Victoire choragique.........	62.	300.	122.
Bacchus (Vase dit *de Ptolémée*, consacré à)....	126, 127.	"	125.
Bacchus combattant les Indiens................	108.	362.	126.
Bacchus (Vase Borghèse consacré à)...........	143.	711.	130, 131.
Bacchus triomphant des Indiens...............	109.	*725, 776 *bis*	144.
Bacchus et Ariadne...........................	151.	4.	124.
Bacchus (Cortége de).........................	118.	332.	126.
Bacchus et sa suite...........................	149.	421.	127.
Bacchus trouvant Ariadne à Naxos............	148, 150.	421, 377.	127, 132.
Bacchus et Ariadne, Hercule et Mercure........	153.	285.	135.
Bacchus, Ariadne et Silène...................	155.	763.	138.
Bacchus Pogon ou barbu et les Saisons.........	110.	181.	132.
Bacchus Indien et Génies des vendanges........	112.	38.	132.
Bacchus Indien chez Icarius...................	111.	121.	133.
Bacchus, un Faune et un Génie................	113.	767.	139.
Bacchus et les Pléiades (Vase de).............	167.	738.	145.
Bacchus et les Pléiades.......................	168.	738.	145.
Bacchus et Génies des quatre saisons..........	116.	770.	146.
Bacchus (Autels consacrés à)..................	156, 157, 152.	374, 787, 285.	121, 130, 134.
Bacchus (Cratère consacré à)..................	124.	745.	145.
Bacchus (Vase consacré par Sosibius à)........	117.	332.	130, et XLI, G.
Bacchus. (Vase moderne.).....................	125.	746.	145.
Balbiani (Valentine), par Germain Pilon.......	370 *bis*	101 *Ang.*	233.
Banquet funèbre....	289.	605.	155, et XL, G.
Banquet funèbre...............................	290.	677.	155, et LII, G.
Banquet funèbre..............................	338.	519.	155, 250.
Banquet funèbre...............................	339.	521 *bis*.	155, 252, et XIX, L.
Banquet funèbre..............................	282.	632.	155, et XLV.
Banquet funèbre...............................	284.	547.	156, et XXII, G.
Banquet funèbre...............................	285.	548.	157, et XXIII, G.
Banquet funèbre..............................	341.	552.	157, et XXXII, G.
Banquet funèbre...............................	291.	675.	157, et LII, G.
Banquet funèbre..............................	341.	583.	157, et XXXII, G.

NOMS DES SUJETS.	NUMÉROS d'ordre.	NUMÉROS du musée.	NUMÉROS des planches.
Banquets funèbres	286.	557.	159, et XXIV, G.
	287.	602.	159, et XXIV.
	288.	643.	159.
	336.	33.	160.
	283.	535.	461, et XIX, G.
	337.	45.	161.
Barbare combattant	326.	349.	144.
Bas-relief funèbre	355 H.	801 H.	161 A.
Bataille d'Ivry	376.	4 *Ang.*	234.
Berger gardant des chèvres	183.	387.	144.
Biche	201.	387.	144.
Blondel (André), par Ponce Jacquio	371.	57 *Ang.*	231.
Buste funèbre	292.	675.	157, et LII, G.
Bustes funèbres	293.	237.	158, 252, et XIV, L.
Bustes funèbres	294.	601.	158, et XXXIX, G.
Buste funèbre	295.	645.	158, et XLVII, G.
Bustes funèbres	342.	507.	158, et XIX, L.
Buste funèbre	343.	509.	251, et XIX, L.
Bustes funèbres, enfant avec la bulla	331.	536.	258, et XIX, G.
Bustes funèbres	344.	536.	158.
Bustes romains du III[e] siècle	346.	4.	124.
Buste romain ébauché	345.	421.	127.
Calliope et Homère	45.	307.	205.
Candélabre. Voy. Bachique.			
Candélabres	640, 641, 642, 643.	90, 91, 61, 85.	257.
Canthare et Ciste mystique	355 E.	801 E.	214 *quater.*
Cavaliers combattant	233.	778.	146.
Cavaliers	252.	596.	147, et XXXIX, G.
Centaure arrêtant une femme	179.	128.	147.
Centaure combattant	180.	115.	148.
Centaures combattant	180 *bis*	791.	15 *bis*, 214 *bis.*
Centaures, Faunes et Bacchantes	181.	472.	150.
Centauresse et son enfant	182.	765.	147.
Centurion	319.	555.	148, et XXIV, L.
Cérémonie	298.	554.	152, et XIII, G.
Cérémonie	265.	597.	152.
Cérémonie nuptiale grecque	262.	231.	153, 253, et XIV, G.
Cérémonies funèbres	276.	214 *bis.*	154, 155.
	269.	683.	155, et LII, G.
	270.	688.	155, 252, et LII, G.
Cérémonies nuptiales funèbres	263, 264, 266.	264, 542, 204.	152, 150.
Cérémonies nuptiales funèbres ou derniers adieux	267.	696.	152, 252, et LII, G.
	271.	795.	152, 153, et LII, G.
	272.	706.	152, 153, et LII, G.
	273.	213 *bis.*	154.
	274.	708.	152, 153, et LIII, G.
Cérémonie nuptiale funèbre	275.	224 *ter.*	154.
Cérémonie funèbre	276.	214 *ter.*	153, et LIV, G.
Cérémonies religieuses	299, 300.	697, 41.	150, 151.
Cérès	23.	637.	150.
Cérès et le signe de la Vierge	22.	331.	151.
Cerf marin et Panthère	278.	478.	129.
Chariot attelé de bœufs	123.	759.	162.
Chasse, fragment	185.	769.	113.
Chasse aux lions	1836.,186	795, 423.	151 *bis*, 151.

NOMS DES SUJETS.	NUMÉROS d'ordre.	NUMÉROS du musée.	NUMÉROS des planches.
Chasseur, fragment	184.	785.	112.
Chevaux de Diomède	211 D.	890.	195 *bis*.
Cinéraire de Claudius	543.	328.	256.
Cippe funéraire	614.	796.	254.
Claudia Italia	330.	826.	147, et LVII, G. L.
Claudius Drusus	322.	274.	162.
Conclamation (Cérémonie de la)	332, 333.	182, 459.	153, 154.
Concorde (Déesse de la)	302.	218.	149.
Cossé (Colonne de Timoléon de)	391.	67 *Ang*.	241.
Coupes d'albâtre fleuri	635.	713, 713 *bis*.	256.
Coupe et tronçon de colonne en jaune antique	650.	520.	259.
Couronne, par Fr. Anguier	"	"	"
Cratère. Voy. Bachique	384.	10 A.	232.
Cratère bachique d'après l'antique	649.	745 *bis*.	259.
Cupidon traîné par des dromadaires	90.	32.	162.
Cupidon traîné par des gazelles	88.	225.	162.
Cupidon traîné par des sangliers	89.	225.	162.
Cupidon tenant une lyre	355 C.	801 C.	214 *quater*.
Curtius	321.	775.	149.
Cuve et Rhytons	636.	39.	255.
Cuve de porphyre bréché	639.	243.	261.
Danseuses (Les)	259.	20.	163.
Danseuses (Suite des), ou les Offrandes	258.	21.	163.
Dédale et Pasiphaé	227.	71.	164.
Déesses (Les trois) jugées par Pâris	235.	506.	214.
Déménagement de villageois	316, 316*b*.	57, 794.	164, 151 *bis*.
Diane, Aristée et Hercule	63.	293.	164.
Diane et Endymion	70, 71, 72.	438, 336, 437.	170, 165.
Diane Lucifera (Autel de)	74, 75.	214.	170.
Diane Tauropole	76.	437.	166.
Diane Thyréatique (Autel de)	77.	523.	167.
Diane (Danseuses spartiates aux fêtes de)	78.	523.	168.
Diane (Autel de)	79.	"	167.
Dieux champêtres (Autel de)	173.	531.	167.
Dieux champêtres	174.	531.	169.
Dieux (Grand autel des douze)	11.	278.	172.
Dieux (Autel des douze)	18.	381.	171.
Dieux (Autel des douze), Signes du zodiaque	19.	381.	171.
Dynasties égyptiennes XXe, XXIIe	398, 399.	371, 361.	243, 247.
Echétlus	255 *bis*	"	214 *quater*.
Égyptiens (Dieux), Osiris, Isis et Saté	1 *bis*	773.	175.
Égyptienne (Déesse) à tête de lionne	5.	773.	175.
Égyptien (Prêtre)	6, 7, 8.	372, 376, 362.	175.
Égyptiennes (Figures)	9.	359.	175.
Élie (Le Prophète)	356.	777.	227.
Endymion	73.	437.	166.
Énée arrivant à l'embouchure du Tibre	254.	249.	176.
Enfant et Chien	280.	12.	170.
Enfant avec la bulla	331.	536.	158.
Enfant avec la bulla	331.	536.	158, et XIX, G.
Épervier sacré égyptien	2, 3.	365, 361.	175.
Époux au tombeau, par Jean Cousin	370.	10 *Ang*.	234.
Érato et Socrate	45.	307.	205.
Esculape et Hygie	60, 61.	254, 268.	177.
Espagne	311 *bis*.	40.	255.
Espagne (Traité avec l'), bronze de Desjardins	387.	50 *Ang*.	239.

NOMS DES SUJETS.	NUMÉROS d'ordre.	NUMÉROS du musée.	NUMÉROS des planches.
Étéocle et Polynice (Combat d')...............	229 *bis, ter*	"	790, 214 *quater*.
Évangélistes.............................	359.	764.	227.
Faune chasseur.............................	169.	477.	178.
Faune dansant.............................	170.	190.	170.
Faune dansant et une Panthère.................	171.	195.	179.
Faune punissant son fils ou jouant avec lui.......	172.	421.	128.
Faunes..................................	146.	346.	140.
Faune et Silène (Masques de).................	355 B.	801 B.	214 *quater*.
Femme drapée, fragment.....................	136, 437.	765, 784.	179.
Femme assise	335.	25.	180.
Femme grecque	260.	30.	180.
Femme appuyée sur un cippe..................	334.	81.	180.
Femme dans une niche	296.	590.	180, et XXXV, G.
Femme, fragment...........................	234.	759.	180.
Femme et ses enfans........................	297.	521.	203.
Femme assise et son Mari debout..............	268.	669.	181, et LI, G.
Figures (*Deux petites*), *Syché et Naïs*.........	281.	600.	180, et XXXI, L.
Fontaine et Nymphes	634.	207.	259.
Forges de Vulcain..........................	84.	230.	181.
Franche-Comté (Conquête de la), br. de Desjardins.	386.	48 *Ang*.	238.
Frise ornée de masques, fragmens...............	130.	71.	225.
Frises du XVIe siècle.........................	361.	71, 82.	229.
Gaillon (Vasque de)	390.	65 *Ang*.	241.
Gaîne avec une tête de griffon................	646.	363.	259.
Gaîne avec une tête de lionne.................	645.	370, 363.	259.
Ganymède (Enlèvement de)..................	28.	63.	181.
Génies funèbres...........................	353.	493.	192.
Génies (*Trois*)..........................	103.	509.	187, et XIX, L.
Génie ailé sur un dromadaire.................	91.	673.	181.
Génies des âmes allant aux îles fortunées.......	102.	60.	187, et II, L.
Génies de l'automne	95, 96.	773, 759.	188.
Génie d'une saison..........................	97.	776.	188.
Génies, fragmens...........................	98, 99.	773, 774, 761.	183.
Génie bachique............................	161.	26 *bis*.	182.
Génie bachique sur un bouc...................	158.	399.	181.
Génies de Bacchus..........................	162.	493.	192.
Génies de la chasse aux lions..................	188.	225.	188.
Génies de la chasse et de la pêche............	190.	437.	165.
Génies de la chasse.........................	187.	42.	184.
Génies des courses de chars..................	217.	449.	190.
Génies des courses du cirque..................	218.	463.	190.
Génies des jeux du stade.....................	219.	429.	190.
Génies des combats de coqs..................	225.	392.	191, 200.
Génies et Centaures (cippe d'Amemptus).......	178.	325.	186.
Génies de la danse et de la musique...........	163.	493.	192.
Génies funèbres..........................	349.	422.	184, et XVII, L.
Génies funèbres............................	347, 348, 352, 353.	48, 396, 493, 780.	191, 192.
Génie et personnages funèbres................	351.	527.	184.
Génie sur un griffon marin....................	92, 20.	492, 606.	189, 194.
Génies d'Hercule...........................	215.	103.	184.
Génies des heures..........................	44.	103.	184.
Génies des jeux	223.	455.	187.
Génies du jour et de la nuit..................	43.	506.	184.
Génies de la lutte...........................	220.	56.	184.
Génies de Mars............................	81.	331.	130, 187.

NOMS DES SUJETS.	NUMÉROS d'ordre.	NUMÉROS du musée.	NUMÉROS des planches.
Génies de Mercure	101.	26 *bis*.	182.
Génie de la musique	163.	493.	192.
Génies du sommeil	165, 164.	777 *ter*, 493.	187, 192.
Génies et Victoire	304, 305.	26, 29.	189.
Génies ou Amours, du temps d'Henri IV	372, 373, 374, 375.	15, 24, 28, 35. *Ang*.	232.
Génie versant de l'eau, par François Anguier	379.	6 *Ang*.	234.
Génie de la justice, par François Anguier	380.	8 *Ang*.	234.
Génies, Guirlandes, Méduses du XVIe siècle	361.	71, 82.	229.
Georges (S.) combattant un dragon, par Paul Ponce.	369.	72 *Ang*.	230.
Gnomons	632, 633.	422, 800.	254.
Grâces (Les)	15.	378.	173.
Griffons et un Vase	55.	41.	193.
Griffon et un Vase	53 *bis*	98.	195.
Griffons et un Candélabre	55 *bis*	"	"
Griffons	54.	754.	193.
Griffon et Génie	53.	504.	195.
Griffon persan	56.	666.	195.
Griffon moderne	364.	773.	229.
Gymnastique (Exercices de), par le Bernin	362.	262.	228.
Hector (Funérailles d')	244.	418.	194.
Hélène (Enlèvement d')	236 *bis*	792.	214 *bis*.
Hercule. Voy. Diane, Aristée	63.	293.	164.
Hercule et Iolas	214.	758.	194.
Hercule et Mercure	216.	285.	135.
Hercule (Travaux d')	212, 213.	469, 499.	196, 197.
Hercule abattant un héros	211 E.	891.	195 *bis*.
Héros devant un trophée	251.	281.	194.
Héros reçus par Œnée à Calydon	206.	703.	198.
Héros combattant	207.	277.	194.
Heures ou Saisons	17.	378.	174.
Hollande (Traité avec la), br. de Desjardins	388.	62 A.	240.
Homère. Voy. Calliope	45.	307.	205.
Homme pleurant (Jeune)	86.	785.	198.
Homme (Jeune) portant une femme, fragment.	355 F.	801 F.	214 *quater*.
Homme et Enfant	278.	36.	198, 252, et I, G.
Homme, Femme et Enfant	276 *bis*	797.	151 *bis*.
Homme tenant un disque	222.	671.	198, et LI, G.
Homme et Enfant	277.	652.	198, et XLVIII, G.
Homme assis, appuyé sur un disque	297.	224 *bis*.	198, et LIII, G.
Horus	297 *bis*	374.	243.
Ilithyes ou Parques	13.	378.	174.
Iphigénie en Tauride	247.	219.	199.
Isis romaine	4.	3.	199.
Jambe d'homme servant de support	644.	333.	259.
Janus, par Fr. Anguier	381.	12 *Ang*.	234.
Jason, domptant les taureaux de Colchos	210.	373.	199.
Jésus-Christ et ses Apôtres. V. Scènes de la vie de J.C.	358.	777.	227.
Jésus-Christ au tombeau, par Jean Goujon	365.	73 *Ang*.	230.
Jeux du ceste	221.	736.	200.
Jeux ou combats de coqs	225.	392.	191, 200.
Junon du style des monumens choragiques	27.	186.	149.
Jupiter	25.	232.	200.
Jupiter, Junon et Thétis	26.	324.	200, et XVII, L.
Jupiter et le signe du Sagitaire	21.	331.	201.

NOMS DES SUJETS.	NUMÉROS d'ordre.	NUMÉROS du musée.	NUMÉROS des planches.
Jupiter, Junon, Neptune et Cérès.............	12.	378.	173.
Lion de Némée............................	211 A.	887.	195 *bis*.
Lion dévorant un taureau.....................	189.	722.	223.
Lion dévorant un sanglier, par Fr. Anguier.....	378.	2 *Ang*.	234.
Loth et ses Filles, par Jacques Sarrazin........	375 *bis*	102 *Ang*.	229 *bis*.
Malatesta (Robert) à cheval, par Paul Romain..	360.	750.	228.
Marathon (Vases de).........................	171, 272, 274.	705,706,708.	152, 153.
Mariage romain...............................	328.	492.	203.
Mariée (Jeune)................................	329.	766.	203.
Mars (Autel consacré à).......................	81.	331.	130.
Mars, Vénus, Mercure, Vesta..................	14.	378.	174.
Mars et le signe du Scorpion	22, 80.	331.	202.
Masque tragique...............................	131.	520.	199.
Masques modernes............................	363.	772.	229.
Matrone romaine	327.	407.	203.
Médée (Vengeance de).........................	211.	478.	204.
Méduse (Masques de)..........................	203.	530.	199.
Méduse, par Daujon...........................	389.	58 *Ang*.	232.
Méléagre (Mort de)...........................	208, 209.	270, 256.	201.
Mercure......................................	100.	538.	202.
Minerve et un Héros	34.	761.	202.
Minerve ou Némée............................	211 B.	888.	195 *bis*.
Mithras.....................................	57.	76.	203, et III, L.
Mithras.......................................	58, 59.	122,*726,781	203, 204.
Montmorenci (Colonne du connétable Anne de)..	392.	70 *Ang*.	241.
Mort de Clytemnestre..........................	248.	388.	202.
Muses, sarcophage.............................	45.	307.	205.
Musiciennes (Jeunes)..........................	261.	179 *bis*.	202.
Néphérotes, vingt-sixième dynastie égyptienne...	405.	350 *bis*.	246.
Néréide et Génies, autel d'Ammon.............	193.	303.	206.
Néréides, sarcophage..........................	192.	75.	206.
Néréides et Tritons...........................	194.	460.	206.
Néréides et Tritons...........................	196, 198.	404, 82.	207.
Néréides et Tritons...........................	195. 197.	315,482,486.	208.
Néréide et Triton............................	199.	127.	209, 252, et VI, L.
Néréide et Triton.....	368.	94 *Ang*.	231.
Nymphes............	366, 367.	81,91 *Ang*.	209.
Nymphe de la Seine... Par Jean Goujon.......	368 *bis*.	98 *Ang*.	231.
Nymphe de Paris......	368 *ter*.	97 *Ang*.	231 *bis*.
Nymphe de fleuve.....	368 *quat*.	100 *Ang*.	231 *bis*.
Nymphes (Trois)...............................	191.	354.	231 *bis*.
Obélisque de Longueville, par Fr. Anguier......	377.	85 *Ang*.	233.
Œnomaüs (Mort d')............................	204,204*b*.	714, 783.	210, 214 *bis*.
Offrandes. Voy. Danseuses.....................	258.	21.	163.
Osorchon, roi d'Égypte; sur le cinéraire de Clodius.	401.	328.	245.
Panathénées (Les).............................	35.	82.	211.
Pandore formée par Vulcain ou Anchise fuyant de Troie.............................	32.	217.	215.
Pâris (Jugement de). Voy. Déesses (les trois)...	236.	437.	165.
Patrocle. Voy. Achille.			
Paul (Saint) prêchant.........................	364 *ter*	"	219 *bis*.
Personnages dans un char......................	315.	*735, 769 *ter*	213.

NOMS DES SUJETS.	NUMÉROS d'ordre.	NUMÉROS du musée.	NUMÉROS des planches.
Personnages funèbres	351.	527.	184.
Phaéton (Chute de)	42.	*732, 776 *bis*	210.
Phèdre et Hippolyte	229.	727.	213.
Phèdre ou Jocaste	228.	16.	213.
Philosophes	298 *bis*	768.	209.
Phrygien, fragment	237.	779.	213.
Planisphère égyptien, dit de *Bianchini*	410.	271.	248 *bis*.
Polymnie	46.	311.	216.
Prétoriens (Soldats)	323.	759.	216.
Prêtresse de Dodone allant sacrifier	256.	551.	214, et XXXII, G.
Priam (Mort de)	246.	793.	214 *bis*.
Procession de supplians	257.	261.	212.
Prométhée forme l'homme et Minerve l'anime	29, 30.	322, 433.	215.
Prométhée	31.	768.	216.
Proserpine (Enlèvement de) par Pluton	33.	386.	214.
Psammitique Ier	402.	360.	248.
Psammitique II, vingt-sixième dynastie égyptienne	403.	367.	246, 247, 248.
Psylle	136.	412.	217.
Ptolémée Philadelphe	406, 407, 408, 409.	369, 373 *bis*, 359.	242, 249, 248.
Quindécimvir	318.	18.	216, 249.
Rhin (Passage du) par Louis XIV, br. de Desjardins,	385.	39 *Ang*.	237.
Romain en toge	317.	519.	222.
Romain précédé de la Valeur	320.	103.	217.
Sacerdoce (Emblèmes de)	307.	252.	220.
Sacrifice bachique	147.	762.	228.
Sacrifices	309, 310.	400, *724.	218.
Sacrifice à Ariadne	154.	159.	217.
Sacrifice rustique	314.	163.	217.
Sanglier d'Érymanthe	211 F.	894.	195 *bis*.
Sarcophages	624, 625. 627, 628.	490, 480, 723, 757.	256.
Sarcophage. Voy. Muses; Actéon; Méléagre.			
Sarcophage. Voy. Néréides; Médée (vengeance de).			
Saturne (Trône de)	10.	156.	218.
Satyre ou Égipan jouant de la double flûte	175.	421.	128.
Satyre et Vieillard	176.	493.	192.
Scènes de la vie de Jésus-Christ	357.	774.	226.
Senlis (Bataille de), par Fr. Anguier	382.	45 *Ang*.	235.
Sésonchis	400.	786.	245.
Sésostris ou Rhamsès III, le Grand	395, 396.	55.	244, 245.
Siége consacré à Bacchus	630.	241.	258.
Siége consacré à Cérès	629.	245.	258.
Siége de bain	631.	69.	260.
Silène	106.	285.	135, et XVI, L.
Silène	107.	520.	217.
Silène, fragment	355 A.	801 A.	214 *quater*.
Silvain	93.	453.	224.
Socrate. Voy. Érato	45.	307.	205.
Soldat romain armé de pied en cap	234.	620.	222, et XLIII, G.
Sommeil portant des pavots	166.	58.	222.
Sosibius. Voy. Vase consacré à Bacchus par	"	"	"
Suovetaurilia	312, 313.	176, 751.	219, 221.
Taureau dévoré par un lion	189.	*722, 761.	223.

* 3 *ter*.

NOMS DES SUJETS.	NUMÉROS d'ordre.	NUMÉROS du musée.	NUMÉROS des planches.
Taureau de Crète	211 C.	889.	195 *bis*.
Tête et gaîne	644.	"	260.
Trépieds (Deux) d'après l'antique	651.	744.	261.
Trépied moderne	652.	169.	261.
Ulysse consultant Tirésias	250.	296.	223.
Ulysse chez Polyphème	249.	451.	223.
Urne et Table triangulaire	612.	160.	259.
Urnes cinéraires	613, 619, 620, 621, 622.	439, 480, 226, 610.	246, 252.
Urne sépulcrale en porphyre	623.	80.	260.
Vase de Pergame	355 G.	801 G.	190 A.
Vase, — Vase ébauché	276, 354.	214 *bis*, 612.	155.
Vase	617.	527.	259.
Vase dit *de Cana*	838.	801.	261.
Vase cannelé	648.	502.	260.
Vases (Deux) d'après l'antique	651.	744.	261.
Vases (Deux) en porphyre	653.	750.	261.
Vases (Deux)	654, 655.	744, 771.	261.
Vases (Deux) en granit gris	656.	744.	261.
Vase en jaspe	657.	531.	261.
Vase en serpentin	658.	523.	261.
Vase en albâtre oriental	544.	336.	256.
Vases (Six) modernes en marbre blanc	659.	"	262.
Vénus (Naissance de)	82, 83.	384, 443.	224.
Vénus Anadyomène, par Jean Goujon	368 *quint*.	99 *Ang*.	231 *bis*.
Vénus Florentine	375 *ter*.	103 *Ang*.	229 *bis*.
Vertumne	93.	453.	224.
Victimes (Marche de)	308.	228.	224.
Victoire	303.	223.	224.
Victoire marine et Thémistocle	255.	175.	223.
Victoire tenant un candélabre	306.	179.	222.
Vieillard et femme près d'un temple	350.	734.	226.
Villes personnifiées	301.	179.	222.
Zodiaque (Signes du). V. Dieux (Autel des douze)	19.	381.	171.



DES COSTUMES ANTIQUES.

Avant de passer à la description des bas-reliefs antiques, il ne sera pas inutile d'arrêter nos regards sur les costumes anciens, en les considérant principalement dans ce qui les concerne en général et en les classant selon leurs diverses espèces; et ce que nous en dirons servira de préambule aux variétés et aux détails dont nous aurons à nous occuper dans la suite de cet ouvrage.

Le costume est certainement, ainsi que le pensait Winckelmann, une des parties qui, dans les productions de la sculpture et de la peinture antiques, méritent le plus d'attirer l'attention des artistes, et il offre à leurs études la source la plus abondante et que rien ne peut remplacer. Le nombre des figures drapées est beaucoup plus considérable que celui des figures nues, et elles présentent une grande variété de costumes. On peut d'ailleurs trouver pour le nu d'assez beaux modèles dans la nature, et c'est toujours elle qu'un artiste doit consulter la première; elle le conduira bien, si en la suivant il cherche à se pénétrer de ce sentiment exquis qui animait les Grecs. Mais il n'en est pas tout-à-fait ainsi pour les draperies, du moins lorsque l'on veut leur donner ce caractère simple et noble qui distingue celles des statues grecques et romaines. Les artistes anciens dans leurs ouvrages imitaient les costumes qu'ils portaient eux-mêmes, qu'ils avaient sans cesse sous les yeux, et dont ils connaissaient et pouvaient saisir par une longue habitude les divers effets dans toutes les attitudes et tous les mouvemens du corps. C'était un grand avantage pour eux de voir les draperies, pour ainsi dire, en action; nous ne l'avons pas aujourd'hui, quoique nos costumes de femme et ceux des deux sexes que l'on voit au théâtre, se rapprochent de ceux des anciens beaucoup plus qu'au temps de Winckelmann. Cependant ce ne peut être pour nos artistes qu'une étude passagère, ou plutôt ce n'est qu'un aperçu, dont ils peuvent, il est vrai, profiter, et qui est propre à leur suggérer des idées pour le parti qu'ils font prendre à leurs draperies : mais malheureusement c'est toujours au mannequin inanimé et raide qu'il faut avoir recours en dernier ressort. Il est rare que les vêtemens

ou les morceaux d'étoffe dont on l'affuble, aient la coupe qu'ils devraient avoir; et quand même on aurait eu le soin de la leur donner, on n'obtiendrait pas encore tous les résultats que l'on pourrait desirer. Il y a déjà bien de la différence entre la manière dont on draperait une figure vivante et celle dont elle ajusterait elle-même son vêtement; celle-ci serait beaucoup plus naturelle que l'autre, et bien mieux adaptée à toute l'attitude du corps de la personne. Mais c'est encore autre chose lorsque, pour rendre ses idées, l'artiste en vient au mannequin; s'il est plus petit que nature, ce qui est assez ordinaire, c'est un inconvénient de plus ajouté à beaucoup d'autres : les étoffes ne sont plus, pour le tissu, la souplesse et le poids, en proportion avec ce qu'elles seraient pour une figure de grandeur naturelle; et en supposant même que les vêtemens dont on habille ces poupées soient d'une coupe exacte, il n'est guère possible que l'ensemble et les plis en soient ajustés comme ils le seraient dans une grande figure.

On n'obtient pas un résultat beaucoup plus heureux lorsque le mannequin est dans les dimensions naturelles. Quelque adresse que l'on mette à le draper, on y sent toujours la contrainte ou la gêne; on voit que les vêtemens ont été appliqués sur le corps par une action extérieure et calculée, au lieu d'y être ramenés par le mouvement volontaire ou fortuit de la personne qui s'en enveloppe. Les plis ont une raideur qu'ils n'ont pas dans la nature, et qui annonce qu'ils ont été formés à dessein, au lieu de l'être par un jet libre et auquel le hasard a beaucoup de part. Mais, puisqu'on choisit, pour étudier le nu, les plus beaux modèles vivans qu'on puisse trouver, ne serait-il pas possible d'en former qui, pour les draperies, rendissent à peu près les mêmes services aux artistes? Il faudrait qu'ils apprissent à porter avec aisance et élégance les différens costumes antiques dont ils auraient à se revêtir, et qu'ils devinssent en quelque sorte Grecs ou Romains. Le théâtre a offert plusieurs acteurs qui, dans leur manière de se draper et dans leurs poses, rappelaient les statues antiques; pourquoi ne ferait-on pas des études du même genre et n'apprendrait-on pas de même son rôle en faveur des artistes? Ils ont été très-utiles à la scène tragique et en ont rectifié le costume. Ne serait-il pas bien qu'en échange il y eût aussi, pour ainsi dire, des acteurs pantomimes et modèles qui leur servissent dans leurs études? Avec un caractère plus élevé dans la manière de draper et qui tiendrait à la forme des vêtemens, avec plus de sobriété dans les détails, les peintres d'histoire et les statuaires arriveraient au degré de vérité ou de naturel que donnent à leurs ouvrages les bons peintres de genre qui peuvent saisir la nature sur le fait et étudier les costumes sur les personnages en action.

Par la manière dont sont disposés les plis, on doit voir qu'ils n'ont pas été faits à dessein, mais qu'ils ont été produits par le mouvement du corps : il était courbé; en se relevant il a changé la direction de sa draperie, et l'état où elle se trouve actuellement peut faire deviner l'action qui a précédé. Ce bras couvert d'un pan de manteau est étendu et se porte en avant; mais, par la forme des plis brisés, on sent qu'on ne vient pas de jeter ou d'ajuster une pièce d'étoffe sur ce bras, et qu'un moment auparavant il était plié contre la poitrine et qu'il s'en est détaché avec force.

N'a-t-on pas vu en Italie une femme célèbre par sa beauté et par les expressions variées qu'elle savait lui donner, inspirer et ravir les peintres et les sculpteurs qui dans ses attitudes ou gracieuses ou sévères, et dans la manière admirable dont elle se drapait, trouvaient les plus beaux motifs d'une foule de compositions? De pareils modèles, il est vrai, quelqu'habiles qu'ils fussent, ne pourraient pas poser assez long-temps pour qu'on terminât d'après eux, ou une figure peinte, ou les draperies d'une statue. On ne retrouverait pas à chaque séance le même jet dans les draperies : mais il suffirait qu'ils en fournissent le motif, et qu'on eût le temps de faire d'après eux un croquis un peu arrêté, et de disposer d'après nature l'ajustement de son mannequin; il y gagnerait certainement, et acquerrait un plus haut degré de vérité.

Mais, au défaut de modèles de ce genre, les productions des anciens, qui ont excellé dans les draperies, doivent nous en servir. Les ouvrages grecs, ainsi que le dit Pline et que le fait observer Winckelmann, offrent les hommes assez ordinairement nus, ou vêtus d'une manière assez uniforme : c'est donc principalement le costume des femmes qui mérite d'attirer l'attention, et ce sera surtout de leurs différens vêtemens que je vais essayer de donner un aperçu, d'après ce qu'en rapportent Julius Pollux, Isidore de Séville et quelques autres écrivains; les détails qui ne se trouveront pas ici, se présenteront dans le cours de nos descriptions (1).

On ne peut guère se flatter de déterminer d'une manière positive l'emploi et principalement la forme de tous les vêtemens des anciens et des ornemens qui servaient à leur parure, surtout lorsqu'il s'agit des temps très-éloignés

(1) On peut consulter sur les costumes anciens, Julius Pollux, *Onomasticon*, &c. surtout liv. IV, chap. XVIII; liv. VII, ch. IX, XIII; liv. X, ch. XXXI, XXXVIII-XL; Isidore de Séville, *Origines*, liv. XIX, chap. XXII-XXXIII; l'*Etymologicum magnum*, où l'on trouve beaucoup de choses; Tertullien, *Liber de Pallio*, qui ne contient presque rien; Bayfius, *de Re vestiaria*, &c. Lutetiæ, apud Car. Stephanum, 1553; Octavii Ferrarii *de Re vestiaria libri septem*, Patavii, 1654; Alberti Rubenii *de Re vestiaria veterum libri duo*, Antverpiæ, 1665 (à la fin de ce volume on trouve, Joan. Bapt. Donii *Dissertatio de utraque penula*); Car. Paschalii *Coronæ*, &c. Lugd. Bat. 1671; Balduinus, *de Calceo antiquo*, et Nigronius, *de Caliga veterum*, &c. Lugd. Bat. 1711 (l'édition d'Amsterdam de 1667 a des planches); Thom. Bartholinus, *de Armillis veterum*; Casp. Bartholinus, *de Inauribus veterum syntagma*, *et de Annulis narium*, &c. Amstel. 1676; Jo. Schefferus, *de antiquorum Torquibus syntagma*, Hamb. 1707; Rangoni, *de Capillamentis* (*vulgò* perruques) *liber*, Magdeb. 1663; Kirchmann, *de Annulis liber*, Lugd. Bat. 1672; Ant. Bynæi *de Calceis Hebræorum libri duo*, Dordraci, 1682, in-12; 1695, in-4.°; André Lens, *le Costume &c. de plusieurs peuples de l'antiquité prouvé par les monumens*, Liége, 1776; Dresde, 1785; Winckelmann, *Histoire de l'art*, édit. allem. de Schulz et Meyer, t. V, p. 3-92; N. X. Willemin, *Choix de costumes civils et militaires des peuples de l'antiquité*, &c. Paris, 1798; Maillot, *Recherches sur les costumes*, &c. Paris, 1804. Il y a sur les costumes anciens beaucoup de bons articles de M. Mongez dans son Dictionnaire d'antiquités de l'*Encyclopédie méthodique*. Le *Musée Pio-Clémentin* de Visconti offre aussi une source abondante de détails curieux sur ces sujets; il y en a un assez grand nombre dans le *Dictionnaire grec-allemand* de Schneider.

et des monumens qui retracent les obscures traditions des premières époques de leur sculpture. Homère et Hésiode sont les seuls auteurs qui peuvent nous servir de guides, et ils n'entrent pas dans des détails assez circonstanciés pour que nous puissions retirer de leurs descriptions éparses, ou plutôt du peu de mots qu'ils nous ont laissés, des notions bien certaines. Mais on doit sans doute se consoler de ne pas obtenir les résultats que l'on desirerait, en pensant que Julius Pollux, qui vivait dans le second siècle de notre ère, n'était guère plus instruit sur cette matière, qui avait été l'objet de ses recherches. Il avoue que l'on ne peut espérer de reconnaître la forme d'une quantité d'ornemens et de vêtemens qu'il énumère, parce qu'il y en a beaucoup dont les noms ont été conservés par les poètes comiques, et que l'on ne sait si c'est sérieusement ou en plaisantant qu'ils en parlent. Il y avait certainement de ces expressions qui ne rappelaient que des modes passagères dont on n'avait pas gardé le souvenir, et l'on voit par ce que dit Pollux que de son temps même beaucoup d'anciens costumes grecs n'étaient plus en usage et qu'on ne les connaissait même pas.

Il est bon de faire observer que, parmi les monumens des arts, les vases peints, surtout ceux d'ancien style, sont les plus propres à nous donner une idée juste des costumes des temps reculés; ils en offrent les détails d'une manière bien plus claire et plus sûre que les auteurs et même que les productions de la sculpture. Ces restes précieux de l'antiquité nous présentent pour les premiers temps de l'art, dont ils sont les plus rapprochés, une masse de témoins bien plus considérable que les bas-reliefs d'ancien style, qui ne sont qu'en petit nombre, et qui nous sont parvenus dans un état de conservation beaucoup moins complet que les vases. Les monumens sculptés ne nous transmettent d'ailleurs que la forme ou la disposition de quelques parties des costumes; il y en a très-peu qui retracent les ornemens des vêtemens, et ils ne peuvent pas nous en rappeler les couleurs. On voit cependant par Homère qu'elles étaient variées, brillantes; que des broderies en or, en argent, ornaient les robes sur leurs bords ou dans toutes leurs parties; que les ceintures étaient enrichies de franges, et qu'il y avait dans tout ce qui composait la toilette une grande recherche de parure, bien loin de la simplicité dont les sculptures donnent l'idée. Il ne s'agit pas de discuter si cette recherche et cette multiplicité d'ornemens étaient de bon goût, mais de montrer que, même dans les temps héroïques, ces époques d'une simplicité presque sauvage sous plusieurs rapports, c'était le goût des Grecs, comme ce fut toujours celui des peuples orientaux, ainsi que le prouvent, et ce qu'on lit dans la Bible, et ce que l'on voit dans les plus anciennes peintures des momies et des papyrus de l'Égypte. Elles montrent qu'il n'y avait rien de moins simple et de plus bariolé que les costumes de ces anciens temps, et c'est ce que nous offrent aussi les peintures des vases, où l'on retrouve dans les costumes une foule d'ornemens variés qui étaient peints ou brodés sur les étoffes, et dont on n'aurait aucune idée, si, pour se rendre compte des descriptions des premiers poètes, ou du moins de ceux qui nous restent, on n'avait pour interprètes que les monumens de la sculpture.

D'après ce que nous apprennent les monumens et ce qu'on lit dans les auteurs, il paraît que dans chaque espèce de vêtemens grecs, surtout des plus anciens, les formes n'étaient pas très-variées; et si on leur donnait des dénominations différentes, c'était plutôt en raison de leurs matières, de leurs couleurs et de leurs ornemens : ils prenaient souvent, ainsi que dans les temps modernes, leurs noms, ou des pays où ils étaient le plus en usage, ou des personnes qui y avaient ajouté quelques particularités. Aussi est-il probable que souvent dans les auteurs anciens on a cru retrouver plusieurs espèces de vêtemens, tandis que ce n'en était que des variétés peu essentielles : car c'est la forme, surtout pour la sculpture, qui constitue le vêtement, de même que des variétés dans les ornemens de l'architecture ne suffisent pas pour établir un nouvel ordre, et ne changent pas les proportions, desquelles seules dépend la différence des ordres. Il semble aussi que, du moins pour les temps anciens, il y avait peu de mouvement dans les modes chez les Grecs, ou qu'elles exerçaient leur influence plutôt sur les matières ou les tissus des étoffes que sur la coupe des vêtemens. Pendant long-temps le costume des Doriens fut le plus usité chez les Grecs : il était plus simple que celui des Ioniens, qui avait quelque chose de l'habillement de l'Orient, et qui finit par s'établir assez généralement et sans doute lorsque les communications entre la Grèce et l'Asie furent devenues plus fréquentes, quand les conquêtes d'Alexandre eurent donné des rois grecs à la plupart des contrées de l'Orient. Ce qui distinguait surtout les vêtemens des Doriens, c'est qu'ils laissaient beaucoup plus de parties du corps à découvert que ceux des Ioniens : la plus grande différence consistait en ce que les Ioniens avaient de longues manches, et que les Doriens n'en portaient pas ou n'en avaient que de très-courtes. Le costume dorien avait un caractère plus mâle et moins recherché que l'ionien : aussi les Spartiates le conservèrent-ils plus long-temps que les Athéniens; et sans anticiper sur ce que ce sujet nous fournira, on peut dire que le costume des Romains se modela beaucoup plus sur celui des Doriens que sur les vêtemens des Ioniens.

On voit dans Homère et dans les auteurs qui sont venus après lui que les vêtemens grecs, soit des dieux, soit des hommes, s'appelaient en général *eimata, esthês,* et qu'on peut les classer en deux grandes divisions, à chacune desquelles se rattachent de nombreuses subdivisions. Les vêtemens proprement dits, *endumata,* qu'on pourrait appeler fixes, tels que nos habits, nos robes, qu'on mettait immédiatement sur le corps, et qui étaient, pour ainsi dire, le fond du costume, forment la première classe; dans la seconde sont les parties accessoires de l'habillement, qu'on prenait et qu'on quittait plusieurs fois dans la journée, telles que nos manteaux, les voiles, les châles. C'étaient les *periblêmata* qu'on jetait sur soi et dont on enveloppait les vêtemens intérieurs. Les Romains faisaient aussi cette distinction, qui est très-bien indiquée dans Isidore (1). La tunique et ses différentes espèces étaient des *indumenta,* et l'on donnait le nom générique d'*amiculum,* manteau, à la toge, à la *palla,* &c. Les accessoires de l'habillement

(1) *Origines,* lib. XIX, cap. XXII.

principal sont pour la peinture et la sculpture les parties les plus importantes du costume des anciens. Les robes, peu variées de formes, offrent une grande simplicité dans leur coupe et dans la façon de les porter, tandis que les manteaux ou les habillemens de ce genre, disposés avec plus de liberté, se prêtaient à une foule de modifications inventées par le goût ou produites même par le hasard. Par les manières diverses dont ils s'ajustaient, et par la multiplicité des combinaisons dont ils étaient susceptibles, soit dans leur premier jet, soit dans les mouvemens du corps, ils variaient à l'infini le caractère du costume, et lui donnaient, au gré du goût, de la grâce ou de la sévérité. Ce sont donc ces parties qui, dans tous les temps, ont offert le plus de ressources aux artistes; mais ce sont peut-être celles où l'on peut croire qu'ils se sont permis le plus de licences, et dont il est le plus difficile de saisir les véritables formes dans leurs productions. Aussi doit-ce être sans doute dans les monumens d'ancien style, ou dans ceux où on l'a imité, que l'on doit trouver avec le plus d'exactitude les anciens costumes. On peut croire que les artistes les copiaient avec naïveté, sans penser à en tirer parti en faveur de l'élégance, et que la timidité de leur talent et de leur exécution ne leur permettait pas de songer à les ajuster et à y faire des changemens. Avant de parler des vêtemens en particulier et de les ranger dans leurs classes respectives, je crois devoir donner quelques détails sur les parties qui en général les composaient.

Parties qui constituaient les Vêtemens grecs et romains en général, et dont il est question dans les Auteurs anciens.

Ailes, *pteryges*, πτέρυγες : *pterygion*, πτερύγιον : *alæ*. On donnait ce nom aux deux pièces en carré long qui formaient, comme dans nos chemises, le devant et le derrière de plusieurs vêtemens faits de deux parties. Ces pièces étaient cousues dans le bas jusqu'à une certaine hauteur, et laissaient de grandes ouvertures pour passer les bras : dans le haut il y en avait une pour la tête. *Voyez* plus loin à l'article Chitôn.

Les anciens, surtout les femmes, faisaient un grand usage de bandelettes, soit dans leurs vêtemens, soit pour leurs coiffures : nous en désignerons les différens emplois.

Antipana. *Voyez* Periclysis.

L'apodesme, ἀπόδεσμος, le *strophion*, στρόφιον, le *stéthodesme*, στηθόδεσμος, la *tænia*, ταινία, ταινίδιον, étaient des bandes ou des bandelettes plus ou moins larges et qui servaient dans plusieurs parties de l'habillement. Du temps d'Aristote, on appelait *apodesme* la ceinture qui se plaçait sous le sein et que depuis on nomma *stéthodesme* [lien du sein], *tænia* et *strophium*. Cette ceinture se mettait ordinairement sur la tunique; mais souvent aussi les femmes qui prenaient un grand soin de leurs attraits, et qui voulaient conserver leur sein dans toute sa beauté et dans la pureté de ses contours, se ceignaient immédiatement le corps d'une de ces bandes, qu'on retrouve

placée ainsi sur plusieurs figures antiques. Cette ceinture n'était propre qu'aux femmes : celle qui était commune aux deux sexes, se plaçait sur les hanches, et se nommait *zônion*, ζώνιον : *zônê*, ζώνη : *zôstêr*, ζωστὴρ : *perizôma*, περίζωμα ; *perizôstra*, περιζώστρα. Le grand Étymologiste donne une étymologie assez curieuse du mot *zônê :* il le fait venir du mot *zôô*, ζώω, *je vis*. Il dit qu'on appelait *zônê* la partie du corps où était le siége de la vie, et que l'on donnait le même nom à la ceinture qui la recouvrait, de même que l'on désignait par celui de *thorax* et la poitrine et la cuirasse qui lui servait de défense. Chez nous c'est le contraire, et la ceinture, d'après la place qu'elle occupe, a donné son nom à la partie du corps qu'elle embrasse. Telles sont à peu près les bandes ou bandelettes employées dans l'habillement des Grecs pour les parties qui tiennent au corps : nous en verrons encore d'autres lorsqu'il sera question de la coiffure et de la chaussure.

Bordures. On voit d'après les peintures, et surtout d'après celles des vases antiques, que c'étaient les principaux ornemens des vêtemens, et qu'il y en avait une grande variété; la couleur pourpre, de diverses nuances, était celle qu'on y employait le plus ordinairement. La manière dont les bordures étaient disposées, faisait prendre aux habillemens qu'elles ornaient différens noms, quoique la forme en fût, à ce qu'il paraît, à peu près la même. D'après ce que rapporte Pollux, certaines bordures n'étaient pas prises dans l'étoffe, et elles y étaient cousues : aussi en changeait-on à volonté les garnitures. Au reste, il n'est guère possible de décider si les mots qu'emploient les auteurs doivent s'appliquer à des bordures, à des ourlets ou à des coulisses. Voici ceux qui se présentent le plus souvent. — *Craspedon*, κράσπεδον : il paraît que c'était le bord extérieur ou l'ourlet du vêtement. — *Crocis*, κροκὶς, κρόκη, κρὸξ. On ne voit pas clairement d'après les lexiques anciens si c'était une bordure, ou les fils de la trame, qui étaient filés moins serrés que ceux de la chaîne, et au moyen desquels on donnait du velu aux étoffes de laine en les peignant avec des chardons. Cependant un passage d'Aristophane, cité par Pollux (1), ferait croire que les *crocides* pourraient être aussi des nœuds ou des bourres qui se détachaient de l'étoffe, et que les flatteurs enlevaient des habits de ceux auxquels ils faisaient la cour. — *Oa*, ὦα, grands ourlets ou bordures où étaient brodés ou peints les ornemens; et c'est en parlant de ce mot que Pollux fait connaître que les *ôa* étaient cousus au bord des vêtemens, et qu'on les changeait lorsqu'ils étaient usés, ce qui s'appelait *periôsai*, περιῶσαι. Ces *ôa*, d'après un passage du scholiaste de Thucydide (2), sont bien des bandes qui entourent la robe et qui y sont ajoutées; mais on voit aussi ailleurs que ce pouvait être des coulisses pour la serrer ou dans le haut ou dans d'autres parties. On nommait *ôa loutris*, ὦα λουτρίς, ou l'*ôa* du bain, une espèce de ceinture ou de caleçon dont se servaient les hommes lorsqu'ils se baignaient avec les femmes. — L'*ochthaibos*, ὀχθαίβος, d'après Pollux, semble être la couture qui réunissait deux lés d'étoffe : on peut cependant le prendre pour

(1) Liv. VII, chap. LXIII.

(2) *Hist.* lib. IV, p. 284.

une large bande de pourpre qui garnissait le devant de la robe du haut en bas et qui est le *clavus* des Romains : on voit fréquemment de ces bandes dans les peintures antiques et sur les vases peints.

CLAVUS. *Voyez* PERICLYSIS et ANGUSTICLAVE.

CUBON. *Voyez* PERICLYSIS.

FRANGES, *thysanos*, *θύσανος* : *crossos*, *κροσσός*. Winckelmann (1) soutient que l'on s'est trompé en traduisant ces mots par celui de *franges*, et il pense qu'il faut entendre par-là des bordures brochées. Il est vrai, ainsi qu'il le dit, que l'on ne voit pas de franges aux vêtemens des statues grecques, et qu'il n'y en a qu'aux figures de divinités ou de prêtres étrangers à la Grèce, tels qu'Isis et des rois barbares. Cependant le grand Étymologiste, en parlant du *thysanos*, donne tout-à-fait l'idée de franges (2) : car il fait venir ce mot de *thyô*, *θύω* [je m'agite, je me remue avec violence], et il dit qu'on a appelé ainsi ce genre de bordures, parce qu'elles se remuent lorsqu'on marche et que le vent les fait mouvoir. On désignait aussi par ce nom les longues touffes pointues des peaux de chèvre, des racines chevelues, et les appendices effilés ou les tentacules de la sèche, le *calamaro* des Italiens. En rapprochant entre elles ces significations diverses du mot *thysanos*, on reconnaîtra dans les bordures dont on ornait les vêtemens plutôt des franges que de simples bandes brochées. Il me semble aussi que quand Homère fait mettre à Junon sa ceinture ornée de cent *thysanos* d'or (3), cela doit s'entendre de rangs de franges plutôt que de bordures brochées. Les cent *thysanos* d'or massif, bien *tressés*, qui ornent l'égide de Minerve, et qui, agités par la déesse, brillaient d'un éclat qui inspirait l'effroi, présentent certainement moins l'idée de bordures que celle de franges et de torsades, et d'autant plus, que cet ornement rappelle les bandelettes de cuir qui, selon Hérodote, pendaient au bord des peaux de chèvre dont se couvraient les femmes de Libye, et que l'imagination des Grecs changea en serpens lorsqu'ils inventèrent l'égide, ou la cuirasse faite de la peau de la chèvre Amalthée, dont ils armèrent Minerve et Jupiter. Ainsi, quoique les statues grecques ne nous offrent pas de franges, il est assez vraisemblable que cet ornement fut connu à des époques très-reculées. Il semble hors de doute qu'on les ait employées très-anciennement en Orient; et chez les Juifs, les vêtemens du grand-prêtre étaient ornés de franges d'or. On trouve dans les tombeaux égyptiens des morceaux d'émaux bien polis, de toutes les couleurs, ayant depuis un jusqu'à trois pouces de long, qui sont perforés dans leur longueur et plus gros dans le bas que dans le haut. Ces poires, très-alongées, réunies l'une à côté de l'autre, formaient des espèces de franges qui ornent le bas des robes ou des ceintures en réseau d'émaux que portent les momies; et cette sorte de franges dont les morceaux se heurtaient les uns les autres lorsqu'on les

(1) *Histoire de l'art*, liv. IV, chap. V.
(2) Voyez le *Dictionnaire grec-allemand* de Schneider, au mot *Θύσανος*.
(3) *Iliad.* Ξ, v. 181.

mettait en mouvement, explique bien l'idée qu'on attachait à l'étymologie du mot *thysanos*. Au reste, cet ornement devait être très-rare dans les temps anciens en Grèce; car Homère n'en pare que la ceinture de Junon et l'égide de Minerve (1), et il n'en est pas question dans la parure des femmes. Il paraît que le *crossos*, κροσσὸς, était aussi ou une frange, ou du moins une espèce de bordure.

GAMMATIA. *Voyez* PERICLYSIS.

MANCHES : on les nommait *cheirides*, χειρίδες. Nous avons vu plus haut que les manches longues et étroites qui étaient cousues au vêtement, étaient venues du costume des Orientaux et des nations que les Grecs appelaient barbares; elles furent adoptées par les Ioniens et les peuples de race ionienne, tels que les Athéniens. Les Romaines en firent aussi usage, et appelaient *tunicæ manicleatæ* les tuniques qui en étaient pourvues. Il en sera question lorsque nous parlerons des vêtemens auxquels on les adapta. Quoique des figures d'ancien style grec aient des robes à manches, il ne paraît pas que l'on s'en servît dans les temps héroïques, et Homère n'en fait pas mention.

MARGELLIA. *Voyez* PERICLYSIS.

PARASÊMA. *Voyez* PERICLYSIS.

PARYPHÆ, παρυφαὶ : *peza*, πέζα : *pezides*, πεζίδες : *peripeza*, περίπεζα. C'étaient aussi proprement des bordures, les *limbi*, les *fimbriæ*, les *laciniæ*, les *institæ* des Romains, qu'on plaçait ou le long des robes, ou tout autour dans leur partie inférieure, et qui leur faisaient donner des noms divers, quoique cela n'en changeât pas la forme. Aussi l'épithète *paryphès*, ajoutée au nom d'un vêtement grec, indique-t-elle simplement qu'il est orné d'une bande, ordinairement de pourpre. Selon Eustathe, les *paryphæ* auraient été tissues dans l'étoffe, mais ce ne serait que sur le bord; et il n'indique pas d'une manière positive, n'en étant pas sûr, les endroits où on les mettait; et d'après ce que dit Pollux, les *paryphæ* de pourpre eussent été ce que les Romains appelaient *clavi*. Voyez plus loin ANGUSTICLAVE. — *Legnê*, λέγνη : *legnon*, λέγνον : on nommait ainsi une espèce de bordure, et il paraîtrait, d'après ce qu'en dit Hésychius, que c'était une sorte de petite bande ou de cordonnet de diverses couleurs, qui formait le bord extérieur de la grande bande ou *ôa*.

PERICLYSIS. On donnait ce nom aux bandes de couleur ou aux broderies dont on ornait le bord des vêtemens. Anastase le Bibliothécaire, cité par M. Mongez, désigne ainsi plusieurs espèces de bordures : *periclysis de blattin*, en pourpre; *de olovero*, entièrement en soie; *in chrysoclavo*, bordure brodée en or; *sigillata*, faite de petites figures peintes en rond ou brodées et appliquées sur l'étoffe; *cum gammadis*, avec des ornemens en forme de *gamma* [Γ, ou G grec]. Suidas et Hésychius désignent sous les noms

(1) *Iliad.* B, v. 448, et dans d'autres passages.

de *tribonia gammatia* les manteaux où l'on avait ainsi brodé des lettres, quoique ce ne fussent pas toujours des *gamma :* on y mettait souvent des Υ et des Χ, ou des Ι, des Η et des Θ, des Π. Albert Rubens pense que ce pouvait être des initiales de pays ou de noms de famille, et l'on sait que Zeuxis faisait broder en lettres d'or son nom sur son manteau. Les statues antiques offrent quelque trace de cet usage, qui fut très-répandu dans le moyen âge, ainsi qu'on peut le voir par les ornemens des vêtemens des peintures qui ornent les manuscrits. Les ornemens de ce genre s'appelaient alors *margellia, antipana* et *rammata;* chez les Grecs plus anciens ils étaient désignés sous les noms de *sêmeia, parasêma,* décoration, et sous celui de *sphragides,* terme par lequel on indiquait aussi les pierres enchâssées dans les bagues. Les Salaminiens appelaient *cubon* ces espèces de médaillons en étoffe ou en broderie dont on ornait les vêtemens; chez les Romains ils étaient connus sous le nom de *tesseræ.*

Rammata. *Voyez* Periclysis.

Segmenta. On donnait ce nom à des ornemens brodés ou peints, ou à des bandes d'étoffe couleur de pourpre que l'on cousait sur les vêtemens. Les *clavi* ou bandes de pourpre dont on ornait la tunique des sénateurs à Rome, étaient des *segmenta;* et sous le nom de *segmentati amictus,* on distinguait les habillemens de cette espèce d'avec ceux qui étaient plus simples et blancs, *alba velamina.*

Stolides. C'était ainsi que s'appelaient des plis ajustés avec art et fixés au moyen de la ceinture. Ils s'employaient aussi pour plisser ou froncer le bas des longues robes, et les espèces de froncés que l'on y voit dans des statues et des peintures sont peut-être des *stolides.*

PREMIÈRE DIVISION DES VÊTEMENS DES ANCIENS.

Chitôn ou Tunique.

Si les productions de la peinture, et de la sculpture surtout, représentaient assez habituellement chez les anciens les personnages grecs ou nus ou presque nus, c'était une licence qu'elles s'étaient donnée et qui finit par devenir un droit. Elle était favorable aux arts et propre à leur faire développer dans leurs ouvrages toute la beauté du corps; c'en était assez pour la faire adopter. Et d'ailleurs dans quelques-unes de leurs fêtes et principalement dans leurs jeux publics, quoique cependant la nudité absolue ne se fût introduite qu'assez tard parmi les athlètes, les Grecs étaient habitués à voir des personnages nus ou à peu près. La chaleur du climat rendait aussi les vêtemens moins nécessaires et souvent à charge. Les Grecs étaient en outre entourés d'esclaves presque nus, qu'ils regardaient à peine comme leurs semblables et dont la nudité ne les choquait pas; et l'on se rend bien compte du peu d'impression qu'elle devait faire sur eux, lorsque l'on a été dans des pays très-chauds où il y a des esclaves ou des sauvages :

au bout de très-peu de temps, la vue est beaucoup moins frappée par leur nudité que par les haillons dont quelquefois ils se couvrent en partie. Les yeux des Grecs devaient donc se familiariser aisément, dans les représentations des arts, avec une manière d'être qui, dans bien des circonstances, n'était étrangère ni à leurs mœurs, ni à leurs usages. Mais, malgré les monumens des arts et le *Græca res est nihil velare* de Pline, on se ferait une bien fausse idée, si l'on se figurait que dans l'habitude de la vie, et hors de leurs jeux ou de leurs exercices gymnastiques, ils fussent sans vêtemens. Ce n'était pas même leur usage dans les temps héroïques, ou du moins dans ces temps que nous décrivent les poètes. Si la nudité est devenue, pour ainsi dire, le costume des dieux et des héros, ce n'est qu'un costume de convention, que les arts du dessin n'adoptèrent même que tard et après l'époque de Phidias et de Périclès, et sous lequel Homère n'aurait pas osé montrer ses habitans de l'olympe et les rois de la Grèce.

Il est vrai que si la nudité est favorable à la peinture et à la sculpture, d'un autre côté la poésie trouve dans la variété et la richesse des costumes une plus ample matière pour ses descriptions; et comme les arts agissent toujours dans leur intérêt, on conçoit qu'en offrant le même sujet, la poésie devait revêtir ses personnages d'habillemens variés et d'ornemens brillans qui se prêteraient à l'éclat de ses peintures, tandis que la sculpture rejetterait tous les ornemens, ou n'en conserverait que ce qui pourrait ajouter quelques charmes aux beautés de la nature qu'elle chercherait à rendre. Il ne sera pas hors de propos, à ce sujet, de faire observer que parmi les vêtemens dont parle Homère il n'y en a qu'un très-petit nombre qu'il emploie pour les divinités, et l'on voit qu'il faisait une distinction entre ceux qui convenaient aux hommes et qui étaient commandés par le besoin, et ceux qui servaient aux dieux plutôt pour les parer que pour les vêtir.

Les anciens, ainsi qu'aujourd'hui les Orientaux, portaient des vêtemens longs, fermés, ou du moins qui ne s'ouvraient pas sur le devant comme les nôtres, et qui ne s'appliquaient au corps et n'en marquaient les formes que lorsqu'ils en étaient rapprochés par une ceinture, ou que la finesse et la souplesse de l'étoffe lui en faisaient suivre les contours sans que la coupe y eût aucune part. Ce qui fait encore une des grandes différences du costume des anciens avec celui des modernes, c'est qu'en général, pour couvrir la partie inférieure du corps, ils n'avaient pas de vêtemens distincts ou séparés de ceux de la partie supérieure, comme sont les jupons des femmes. L'habillement était continu dans toute sa hauteur; mais la manière dont on plaçait les ceintures, y formait des divisions sur les hanches et au-dessous du sein.

Le vêtement qui faisait, pour ainsi dire, la base du costume des Grecs, se nommait en général *chitôn;* c'est la tunique des Romains : elle servait également aux dieux et aux hommes, et c'est l'habillement dont il est le plus question dans Homère. La tunique des femmes grecques, ordinairement de laine ou de lin, était formée de deux pièces d'étoffe en carré long, qui se réunissaient sur les épaules par des agrafes; le tour du cou était échancré. Les

tuniques étaient ordinairement sans manches et avaient simplement deux ouvertures pour les bras : le reste de ce vêtement était cousu des deux côtés jusqu'en bas; on en voit cependant qui sont fermées du côté gauche et ouvertes du côté droit. Des tuniques extrêmement amples ont des ouvertures très-larges pour les bras, recouverts jusqu'au coude par la partie supérieure de ce vêtement, qui est garnie de boutons ou d'agrafes [*peroné*] assez éloignées l'une de l'autre pour qu'on voie le bras. Dans Homère et dans les monumens, on trouve de ces tuniques qui ont jusqu'à douze agrafes, six de chaque côté : la tunique forme alors beaucoup de plis par-dessus la ceinture, qui la relève et la soutient. Quelquefois on détachait une des agrafes, ordinairement celle de l'épaule droite, pour la laisser à découvert, ainsi que le sein. Lorsque la tunique était très-ample, elle pouvait découvrir l'épaule sans qu'on défît l'agrafe.

Le *chitôn* était fixé au corps par une ou deux ceintures. On nommait *chitonisques*, des tuniques très-courtes et étroites, des espèces de chemises.

Vêtemens du genre du Chitôn ou de la Tunique, qui convenaient aux hommes et aux femmes.

AMPHIMALLOS, ἀμφίμαλλος, tunique de laine à longs poils des deux côtés, tandis que la *mallote* [μαλλὸς, *mallos*, laine] n'était velue que d'un seul. Ce n'était pas un vêtement connu dans la haute antiquité, et, selon Pline, liv. VIII, chap. LXXIII, il ne fut mis en usage que de son temps.

AMPHIMASCHALOS, ἀμφιμάσχαλος. Ce *chitôn* était à manches et appartenait aux personnes de condition libre; il servait aux deux sexes. *Voyez* HETEROMASCHALOS.

BASARA, βασάρα, tunique longue et à manches serrées des Lydiens, et la même, à ce qu'il paraît, que la *sarabara* des Parthes. Les Grecs en faisaient aussi usage dans les cérémonies bachiques; et au fait, c'était la tunique ionienne.

BEUTHOS, βεῦθος ou βεῦδος, *chitôn* long et large dont, selon Pollux, Sapho parlait dans ses vers; il était du genre du *cimbericon* et de l'*orthostade*.

CALCULUM. On donnait, selon Isidore, ce nom à une espèce de ceinture en cuir.

CAMISIA, CAMISIUM, HYPOCAMISIUM et ESOPHORIUM. C'étaient des tuniques très-courtes et étroites, des espèces de chemises ou de camisoles, que portaient les Grecs. On trouve l'étymologie des deux premières dans *cami*, chambre à coucher ou lit : aussi ces tuniques servaient-elles lorsqu'on se couchait. L'*esophorium* indique aussi par son nom que c'était une tunique intérieure, de même que l'*intusium* et l'*interula* des femmes romaines. Cette dernière tunique était celle qu'elles mettaient immédiatement sur la peau : la seconde se nommait *subucula ;* c'était aussi la petite tunique, ou la chemise des enfans. Elles portaient quelquefois jusqu'à quatre tuniques, et l'on trouvait qu'il y avait de la mollesse à Auguste à les imiter sur ce point.

La *subucula* fut remplacée par la *castula,* qui prenait au-dessous du sein et qui était dans le genre des jupons des femmes modernes. Mais il paraît que ce ne fut que tard que ce vêtement fut mis en usage; il ressemblait au *limus* des sacrificateurs.

Carthaginois. Tertullien fait un grand éloge des tuniques qu'ils portaient avant qu'ils eussent adopté le costume romain : il dit qu'elles étaient d'un beau tissu, bien teint; que leur largeur était juste, ne descendant pas trop au-dessous du genou et ne se relevant pas trop au-dessus : elles ne serraient que modérément les bras et les poignets, et on les portait sans ceinture; elles tombaient carrément et étaient ornées d'une bordure. Lorsque les Carthaginois eurent obtenu l'honneur de porter la toge, leurs tuniques devinrent très-longues, et ils les serrèrent avec une ceinture.

Castula. *Voyez* Camisia.

Chortæus, χορταῖος, tunique d'étoffe grossière et à longs poils; on en revêtait les esclaves, et on la donnait sur le théâtre aux silènes, de même que l'*amphimalle* et la *mallote.* C'était aussi un costume propre aux habitans de Marseille.

Cimbericon, κιμϐερικὸν et κιμϐερινὸν, *chitôn* de même genre que le *beudos,* et qui, d'après Aristophane dans *Lysistrate,* v. 45, paraît avoir été léger, même transparent et propre aux femmes. *Voyez* Orthostade.

Cinctus, large ceinture; on entendait même par-là des vêtemens qui couvraient tout le milieu du corps et une partie des cuisses. Le *campestre,* que portaient les jeunes Romains au camp, et qui ressemblait à un petit jupon extrêmement court, était un *cinctus.* Voyez ci-dessous Cuirasses. Le *semicinctium* était une ceinture ordinaire, moins large que le *cinctus. Cingulum* et *zonarion* désignaient les ceintures les plus étroites.

Colobium, tunique à manches courtes et l'un des vêtemens les plus usités dans les villes romaines. Elle descendait jusqu'aux genoux, et souvent elle était plus longue par derrière que par devant. Les manches courtes et larges du *colobium* devinrent longues vers la fin de l'Empire. On la serrait sur les hanches avec une ceinture qui était de rigueur en public; il n'y avait que les libertins qui la portassent lâche : mais dans l'intérieur des familles on prenait cette liberté. On nommait *cincticulum* la tunique courte des jeunes gens.

Cuirasses. Les anciens portaient des cuirasses de toile de lin en plusieurs doubles. Celles des Égyptiens en ce genre étaient renommées; il y en avait aussi d'une étoffe de laine feutrée ou de cuir garni de bandes, d'écailles ou de chaînes de métal. Les Romains nommaient le feutre *subcoactum,* et *coactilia* les étoffes qui en étaient faites. Il paraît qu'il entrait du vinaigre dans la préparation de la laine. D'autres cuirasses étaient entièrement de métal, à charnières sur les côtés, et prenant la forme du corps; on en trouve de cette espèce dans les tombeaux antiques. Celles des chefs étaient très-ornées et souvent de plusieurs métaux. On appelait *plumatæ* celles dont

les écailles ressemblaient à des plumes. La cuirasse des soldats romains n'était souvent qu'une espèce de tunique de cuir, garnie de bandes de fer. Sous cette armure on portait le *subarmale*, espèce de tunique à manches courtes, qui descendait jusqu'aux genoux, et qui différait du campestre en ce qu'on portait celui-ci sans cuirasse, et que, s'attachant sur les hanches, il ressemblait au vêtement de nos boulangers et des Écossais. Le *cinctus* tenait du campestre et ne montait pas jusqu'aux épaules. L'*armilausa* ou *armiclausa* se mettait par dessus la cuirasse; c'était une tunique courte, ouverte par devant et par derrière de la ceinture en bas., et fermée sur les hanches. La cuirasse avait quelquefois des espèces d'épaulettes pour garantir les épaules. Les bandelettes qui la terminaient étaient en cuir, quelquefois couleur pourpre, et chargées d'ornemens. On voit d'après celles de plusieurs statues que le cuir en était travaillé et peut-être doré. Les ouvriers qui damasquinaient les cuirasses avec différens métaux, se nommaient *barbaricarii*.

Cypassis ou Chitonisque, petit *chitôn* de toile qui ne descendait que jusqu'au milieu des cuisses : c'était un vêtement des enfans et des jeunes gens.

Esophorium. *Voyez* Camisia.

Exômis, ἐξωμίς. D'après ce que dit Pollux, l'exomide serait le même vêtement que l'*heteromaschalos*, et eût été une tunique blanche avec une seule manche, qui servait aux esclaves et aux auteurs comiques : elle aurait été ouverte du côté gauche. Il se pourrait cependant aussi que ce vêtement, qui se serrait avec une ceinture, eût laissé les deux épaules à découvert, ainsi que l'indique son nom. Cette tunique était commode pour les gens de travail; à Lacédémone les hommes en faisaient usage, et chez les Romains elle était portée par le peuple et par les esclaves.

Glaunos, γλαῦνος, tunique citée par Pollux, qui ne donne aucune autre indication.

Heteromaschalos, ἑτερομάσχαλος. Cette tunique n'avait qu'une manche, et c'était la gauche. On la regardait en général comme un vêtement d'esclave, de même que l'*exômis*, ἐξωμίς, dont le nom indique qu'une épaule restait à découvert [ὦμος, *épaule*]. On voit cependant ce genre de robes à d'autres personnes que des esclaves. Parmi les muses peintes d'Herculanum (1), Terpsichore est vêtue de l'*heteromaschalos*; la manche large et longue a été relevée jusqu'au milieu du bras gauche : cette tunique est serrée par une ceinture. Thalie (2) porte aussi un vêtement qui a des rapports avec celui-ci par la particularité de n'avoir qu'une manche : mais il n'est pas de la même espèce; il est du genre des manteaux.

Hypocamisium. *Voyez* Camisia.

Indusium ou Intusium, Interula. *Voyez* Camisia.

(1) Voyez *Pitture d'Ercolano*, t. II, p. 31. (2) *Ibid.* p. 19.

LIMUS, espèce de jupon dans le genre du campestre, qui allait du milieu du corps jusqu'aux jambes, que portaient les sacrificateurs, et que nous offriront plusieurs bas-reliefs romains. Ce vêtement était bordé d'une bande ondulée ou *lima* de pourpre, qui lui avait fait donner son nom.

LINNÆ. Isidore appelle ainsi un *sagum* d'une étoffe douce, que portaient les Gaulois.

LUMBARE et RENALE. On donnait, selon Isidore, ces noms à une espèce de vêtement qui couvrait les reins ou les lombes, *lumbi*, et que portaient les deux sexes en Égypte et en Syrie. On le voit à plusieurs figures antiques.

LUNUS. Selon Isidore, c'était une ceinture que portaient les esclaves, et qui, à ce qu'il paraît, était rayée de pourpre.

MASTRUGA, vêtement particulier, selon Isidore, aux Germains, aux Espagnols et aux Sardes. Il était de peau avec son poil, et faisait ressembler ceux qui en étaient couverts à des bêtes sauvages. *Voyez* RENALE.

MYOTE, μυωτὸς, tunique des Arméniens, faite des peaux de certains rats probablement de couleurs variées. Saumaise pense que c'était une partie du costume des Sères, peuples des Indes orientales. Les tuniques mouchetées et qui paraissent en fourrure, dont on voit Bacchus et les Amazones vêtus sur plusieurs vases peints, tels que le Combat de Thésée et des Amazones, vase charmant de la collection de M. le comte de Pourtalès-Gorgier, et le triomphe du Bacchus indien de celle de M. Édouard Durand, sont vraisemblablement des myotes; alors elles auraient été courtes, serrant la taille, à ceinture et à longues manches étroites.

OTHONÊ. Homère parle des *othonê* comme de vêtemens très-blancs et légers. De son temps peut-être étaient-ils en laine; mais il paraît que plus tard on entendait, en général, par ce mot, des habillemens de toile de *byssus* qui est le coton, ainsi que l'a très-bien prouvé dans une très-bonne dissertation M. Jean-Reinold Forster (1), de la Société royale de Londres. Il me semble, au reste, qu'il n'y a rien de plus clair en faveur de l'opinion qui reconnaît le coton dans le *byssus*, que ce qu'en dit Pollux (2). On ne peut pas se méprendre à la description qu'il en donne et où il dépeint la plante du coton, le genre de son duvet et la cosse ou la cabosse qui le renferme, et on ne peut pas le confondre avec le lin. Il parle aussi d'étoffes dont la chaîne était en lin et la trame en *byssus* ou coton. Du moment d'ailleurs où cette plante croissait en Orient, il était plus facile d'avoir l'idée d'en adapter à nos usages le duvet que laisse paraître la cosse lorsqu'elle est mûre, et qui, par sa nature, a de grands rapports avec la laine, que d'inventer tous les procédés auxquels il faut avoir recours pour faire sécher, rouir le chanvre et le lin, et pour les tisser, les nettoyer, les carder et les filer. Le travail du coton, étant plus simple, se rapproche de celui de la laine, dont certainement l'usage est le premier en date parmi les

(1) *Liber singularis de bysso antiquorum*, Londini, 1776.

(2) Julii Pollucis *Onomasticon*, lib. VII, cap. XVII.

matières qui ont servi à faire les tissus que l'homme a imaginés pour se vêtir. Lorsqu'on a vu les naturels de l'Amérique travailler et faire de jolies étoffes de différentes couleurs, régulièrement disposées et d'un tissu très-bien fait, avec un simple châssis et un grand couteau de bois pour serrer les fils, on conçoit aisément que dans les premiers temps on ait pu, suppléant aux métiers par de l'industrie et de la patience, faire des étoffes qui peut-être même à présent passeraient pour être très-bien fabriquées. Les Grecs recevaient de l'Orient et de l'Inde des étoffes de coton ou de *byssus* aussi fines et de la même nature que nos mousselines, ainsi que le prouvent les toiles que nous ont conservées les monumens égyptiens. Les *othonê* étaient teintes de différentes couleurs, ou ornées de fleurs comme les indiennes: les auteurs anciens en font souvent mention. En ajoutant une aspiration au mot *othonê*, on y retrouve notre coton. Nous aurons occasion de revenir sur ce sujet intéressant.

Orthostade, *ὀρθοστάδιος*. Cette tunique, commune aux deux sexes chez les Grecs, était très-ample et à manches longues; elle descendait jusqu'à terre, et on la portait avec ou sans ceinture : mais elle n'était pas faite comme les autres tuniques, de manière à obliger d'en porter une. Elle était d'un seul morceau d'étoffe du haut en bas, devant et derrière, tandis que, d'après Hésychius, il paraît que dans les autres tuniques il y avait une couture à la hauteur de la ceinture et qu'elles se rétrécissaient vers le milieu du corps. C'était la tunique droite, *tunica recta*, des Romains, ainsi nommée, selon Hésychius, parce qu'elle était coupée carrément. Cependant, d'après des statues d'Apollon Musagète et d'autres, on pourrait croire que l'orthostade était taillée de biais, et que, beaucoup moins ample dans le haut que dans le bas, elle prenait assez bien la forme de la poitrine. Souvent, dans les figures vêtues de l'orthostade, la ceinture n'y est que comme ornement; elle y est cousue et ne sert pas à la serrer à la taille. L'orthostade était du genre des vêtemens qu'on appelait *cheiridotes* ou à manches longues jusqu'aux mains, et qui pendant long-temps furent regardés comme un costume, ou barbare, ou efféminé, ou théâtral. La **Dalmatique**, longue tunique à manches, et dont Lampride reproche l'usage à Commode et à Élagabale, devait ressembler à l'orthostade. Le *cimbericon* et le *beudos* étaient du même genre que l'orthostade; mais il paraît que la première de ces tuniques était d'une étoffe transparente.

Podêres, *ποδήρες*, *chitôn* qui allait jusqu'aux pieds; on l'appelait aussi *symmetria* : il était propre aux femmes. On voit que les tuniques de ce genre étaient extrêmement longues; car souvent elles sont relevées sous le sein et sur les hanches par des ceintures et n'en tombent pas moins sur les pieds. Dans plusieurs des muses peintes d'Herculanum, elles recouvrent entièrement les pieds. *Voyez* plus haut **Chitôn**, et, à l'article des chaussures, **Arbylê**.

Pœcilon, *ποικίλον*. On donnait ce nom aux robes ornées de dessins de fleurs peintes ou brodées et de différentes couleurs, *ποικίλος*, *varié*. On sait

que le Pœcile, le plus beau portique d'Athènes, avait été ainsi appelé à cause des peintures dont il était décoré. Le *pœcilon* était regardé comme un vêtement propre aux fêtes de Bacchus, et il appartenait particulièrement aux femmes et aux enfans.

POLYMITOS. On appelait ainsi les étoffes où la chaîne était composée de plusieurs fils pour y tracer des dessins de différentes couleurs : c'est ce que les Romains nommaient *plumatica* et *plumarium opus*. Ce pourrait être aussi de la broderie, ou des dessins brochés à l'aiguille; et l'on appelait ces espèces de peintures *acupicta*, peints à l'aiguille. L'Orient fournissait beaucoup de ces étoffes, qu'on disait avoir été inventées en Phrygie : aussi donnait-on aux brodeurs le nom de *phrygiones*. — *Citrosa*, étoffe crépue ou gaufrée, probablement telle que celle des tuniques de plusieurs statues antiques, surtout parmi les ouvrages d'ancien style; — *exotica*, étoffe étrangère; — *fibrina*, c'était celle dont la trame était en poil de chèvre; — *levidensis*, à tissu clair; — *linostemma*, chaîne de lin, trame de laine; — *pavitensis*, étoffe à tissu serré, bien foulée; — *pannucia*, étoffe composée de plusieurs morceaux [*panni*] de différentes couleurs réunis; — *ralla* ou *rasilis*, étoffe rase, qu'il ne faut pas confondre avec *trita*, qui est une étoffe usée; — *trilix*, à trois fils; — *velenensis*, étoffe ou robe qui venait des îles : Isidore ne donne pas d'autre détail; il est probable qu'il entend les îles de la Grèce.

REGILLA, tunique royale ou tunique blanche à bandes de pourpre, que les Romains portaient le jour de leur mariage. Ce que les auteurs, tels que Ferrari et Albert Rubens, qui ont écrit sur les costumes des anciens, disent de cette tunique et d'autres de ce genre, est très-peu clair. Elle n'avait, selon eux, d'ouvertures que pour la tête et les bras, et elle était sans couture; ce que l'on ne conçoit guère d'un tissu de toile : mais peut-être était-elle tricotée. Cela se pourrait; car certainement les Romains, du moins sous les empereurs, connaissaient le tricot, et j'en ai vu de fort bien fait qui a été trouvé à Pompéi ou à Herculanum et que l'on conserve au musée de Portici. Il paraît que les nouvelles mariées tissaient elles-mêmes leur *regilla*, et y travaillaient debout, comme les inventeurs de l'art du tisserand, et non assises, ainsi qu'on le pratiquait ordinairement : on voulait rappeler par-là les mœurs et les usages antiques. Cette manière de tisser la *regilla*, qu'Isidore appelle un vêtement de reine, l'avait fait surnommer *tunica recta*, tunique droite.

RENALE, RENONE. *Voyez* LUMBARE. — C'était, selon Isidore, un vêtement que portaient les Germains des bords du Rhin, et qui couvrait le corps jusqu'au nombril. Il était en peau avec son poil; c'est l'espèce de casaque que l'on voit encore en certains pays, et dont souvent en France les postillons se couvrent pour se garantir de la pluie.

SAGUM. *Voyez* PALUDAMENTUM.

SCHISTOS, σχιστός. C'était une tunique ouverte de côté; ce qui laissait voir en partie le corps. On l'attachait sur les épaules avec des agrafes d'or ou

d'argent ou de bronze, nommées *peroné*, et il paraît que c'est l'espèce de tunique que Théocrite appelle *peronatris*, et Hésychius, *emperonatris*, ou fixée par une *peroné*. Elle faisait partie du costume dorien, et c'était celle que portaient habituellement les jeunes filles spartiates. Strabon donne le nom de *schistos* à la tunique courte, ouverte de côté et à manches longues des Gaulois; elle était plus longue par derrière que par devant, et avait encore plus la forme de nos chemises que de nos blouses. Il paraît que la *peroné* ou *phiblé* des Grecs, la *fibula* des Romains, se divisait en deux parties qui avaient des noms distincts, quoique souvent on donnât l'un ou l'autre à tout l'ensemble. La *porpé* était l'espèce de boucle où était fixé, d'un côté, un grand ardillon appelé *peroné* qui traversait l'étoffe, et qui, de l'autre côté, s'arrêtait, soit dans un crochet, soit dans un petit canal en demi-tube. Cependant, d'après Pollux, la *peroné* et la *porpé* auraient été deux espèces de fibules: celle-ci se serait attachée sur la poitrine, et l'autre sur les épaules. On voit dans les fibules antiques que tantôt le long ardillon tient par une charnière à la partie qui faisait l'office de la boucle, et que tantôt il y est joint par une sorte de spirale élastique de métal qui fait l'effet d'un ressort. Ces fibules étaient très-variées de forme, et souvent enrichies, ou de pierres fines gravées, ou de ciselures faites avec soin. Comme elles étaient d'un usage très-répandu pour plusieurs espèces de vêtemens, on en trouve un grand nombre dans toutes les collections d'antiquités, et il s'en présente quelquefois de curieuses par leur forme et leur travail, dont on ne peut guère se faire une idée juste que d'après ces objets mêmes, les fibules des statues et des bas-reliefs n'en donnant qu'une idée très-incomplète.

Sindôn, espèce de tunique dont on ne connaît pas bien la forme. Il paraît que les prêtres et les femmes s'en couvraient les épaules comme d'un mantelet. Elle venait de Phénicie, et était en toile de lin, ou en coton, *byssus*. On reconnaît la toile dans les draperies de beaucoup de statues et dans des peintures antiques. Les plis transversaux qu'on voit à plusieurs draperies, proviennent des presses sous lesquelles on mettait les vêtemens pour qu'ils eussent toujours l'apparence d'être neufs. Les anciens sculpteurs se sont adroitement servis de ces plis ou de ces cassures pour mettre de la variété dans leurs draperies.

Sphincter et Sysphincter, robe des Tarentins, ainsi nommée probablement parce qu'elle était juste au corps et qu'elle était serrée par quelque coulisse ou par une ceinture. *Sphingô*, je serre, est l'étymologie du mot *sphincter*, de même que du bracelet *spinther*.

Stola. On donnait à Rome ce nom à la tunique royale des Orientaux, ou à la tunique ionienne à manches longues et étroites, qu'avaient adoptée les dames romaines, et qui descendait jusqu'aux pieds. Il fut un temps où une femme de Rome aurait passé pour une courtisane, si elle se fût présentée en public sans stole. Quelquefois cependant les manches étaient courtes ou ouvertes, et on les attachait de distance en distance avec de petites agrafes. Les stoles des dames romaines étaient souvent ornées de broderies, et, dans

le bas, elles étaient bordées de bandes d'or nommées *instita* et *segmenta* par les Romains, et *peza* par les Grecs. On donnait aussi le nom de *patagium* à ces ornemens, qui étaient en or ce que les *clavi* étaient en pourpre. Ces *patagia* devaient être, ou brodés et dans le genre des galons, ou bien faits de petites lames ou de feuilles d'or; et je croirais que des feuilles d'or très-minces en forme de rubans, que j'ai vu trouver dans les fouilles de Pompéi, ont pu servir à orner ces *patagia* et à y former des dessins. Ces ornemens appartenaient particulièrement aux vêtemens des matrones romaines et des femmes de distinction. On appelait *vestes segmentatæ* ou *patagiatæ* les robes ornées de *segmenta* et de *patagia*. On peut aussi mettre parmi ces ornemens les *tesseræ* (*voyez* PERICLYSIS, p. 57) et les *scutatæ*, qui étaient des ornemens en forme de losange. Quoique l'on donnât aux plis que faisait la stole le nom de *stolides*, on l'appliquait aussi en général à tous ceux que l'on ajustait avec art et qu'on fixait avec la ceinture; et l'on appelait *stolidôtoi* les robes ainsi ajustées (1).

SUBUCULA. *Voyez* CAMISIA.

SYNTHÈSE. C'était une tunique légère que l'on portait dans les repas de famille. Il est probable qu'elle était souvent brodée et sans ceinture; il était inconvenant de s'en servir en public, et l'on en reprochait l'usage à Néron. Elle était ordinairement de plusieurs couleurs.

SYRMA. Cette tunique, dont le nom, par une transposition de lettres, est devenu notre simarre, était étroite et très-longue, ainsi que la tunique royale que portaient les acteurs tragiques qui jouaient des rôles de roi, et qui, au moyen de la *syrma*, cachaient la hauteur de leurs cothurnes.

THERISTRON, *θέριστρον*, *θερίστριον*. C'était, à ce qu'il paraît d'après Théocrite, la tunique des moissonneurs, laquelle devait être légère et convenable à l'été, *theros*, dont elle porte le nom. Ce pouvait être aussi un voile léger dont on se couvrait la tête pendant la chaleur, et pourtant assez grand pour envelopper tout le corps. Des figures charmantes dans les peintures d'Herculanum n'ont pas d'autre vêtement que le *theristron*, dont le tissu transparent laisse apercevoir tous leurs charmes, et c'était ce qui le faisait préférer par de belles courtisanes à tous les autres costumes.

XYSTIS et XYSTON. C'était aussi un vêtement des gens de la campagne, qui servait en même temps de tunique et de manteau. Cependant, d'après d'autres auteurs que Pollux, ce serait une longue robe d'une étoffe très-fine, qui se mettait dans les jours d'apparat. Harpocration, sans en indiquer la forme, dit que c'était un vêtement des acteurs tragiques. Les savans interprètes des peintures d'Herculanum (2) nomment *xystis* une robe légère et courte, qui ressemble à celle que portaient les auriges ou conducteurs de char dans les courses du cirque : elle n'allait que jusqu'aux genoux, était ouverte sur le devant, et serrée avec une ceinture; elle avait des manches courtes et étroites. On voit qu'il y a sur la xystis des opinions bien diverses.

(1) Voyez *Museo Pio-Clem.* t. I.er, p. 21. (2) Tom. II, pl. 22, note.

Zeira, ζειρὰ, tunique des Arabes, suivant Hérodote, et des Thraces, selon Xénophon. Il paraît qu'elle pouvait aussi être employée comme manteau; elle était très-large, se mettait sans ceinture, et tombait jusqu'aux pieds. On la faisait ordinairement de plusieurs couleurs. D'après les différens dialectes grecs, on l'appelait aussi *zira* et *seira*.

Zôma. Il semble qu'on regardait le zôme comme un des vêtemens les plus anciens. Cette tunique, ornée d'une bordure, était encore plus courte que la *cypassis*, et n'allait que jusqu'au milieu du corps. C'était aussi une espèce de mantelet ou de demi-blouse que les femmes âgées mettaient ordinairement par-dessus leur *chitôn*. La tunique courte et légère que l'on voit à des figures de Diane ou de ses nymphes et des Amazones, sont des zômes.

Vêtemens particuliers aux Femmes.

Bracile ou Redimiculum. C'était, selon Isidore, une ceinture qui se croisait sur les épaules, passait sous les bras, et qui, après avoir réuni les ailes des vêtemens, entourait les reins et se nouait par devant. Plusieurs figures antiques offrent ce genre de ceinture.

Catagôgis, καταγωγὶς, tunique à manches qui venaient jusqu'au coude.

Catastictos, κατάστικτος. Il paraît que c'était une robe de différentes couleurs, ou qui était mouchetée comme la peau de la panthère : aussi l'appelait-on encore *zôotos* et *zôdiotos ;* ce qui indique qu'on avait imité la bigarrure du pelage de quelque animal, *zôon* en grec, et ce qu'on retrouve dans les *belluata tapetia,* ou tapisseries avec des figures d'animaux, mentionnées par Plaute.

Épomide, tunique à manches, le contraire de l'exomide : elle avait des agrafes sur les épaules.

Fascia. Isidore appelle ainsi une ceinture placée sous le sein et qui le contient : aussi la nommait-on *fascia mamillaris*. Il paraît qu'elle embrassait et maintenait le sein; et on lui donnait le nom de *fascia,* parce qu'elle serrait le corps comme un faisceau, *fasciculus*. Les *fasciolæ* étaient de plus petites *fasciæ* ou ceintures. Nous verrons des figures antiques se ceindre de la *fascia*. Ce que Varron (1) appelle *capitium* et qui servait à maintenir le sein, était sans doute dans le genre de la *fascia*.

Hippiscus. On ne connaît que le nom de ce vêtement; peut-être les femmes s'en servaient-elles pour monter à cheval.

Strophium. On donnait ce nom à plusieurs bandelettes qui entraient dans la parure des femmes, mais plus particulièrement à la ceinture assez large qu'elles plaçaient sous le sein, et qui souvent était ornée d'or, de pierres fines et de perles. Le *strophium* servait aussi aux femmes à cacher de petits objets, des bijoux, des tablettes à écrire.

(1) *De Lingua latina*, IV, 30.

Supparum. On ne sait pas trop si c'était un voile qui tombait jusqu'aux pieds, ou une tunique. D'après Varron et Festus, c'eût été celle que les Romaines nommaient aussi *subucula*.

Trimitos. On donnait proprement ce nom à des étoffes croisées, des espèces de coutils; c'était aussi celui d'un habillement de femme.

Zôote et **Zôdiote**. *Voyez* Catastictos.

SECONDE DIVISION DES HABILLEMENS.

Vêtemens du genre de nos manteaux, et qui n'étaient pas fixés au corps par la ceinture.

Parmi les vêtemens de cette espèce que les Grecs, ainsi que nous l'avons vu, appelaient en général ἐπιβλήματα et περιβλήματα, et les Romains, *amicula*, plusieurs sans doute ont eu la priorité sur les autres, auxquels ils ont servi de modèles, et c'est pour eux de beaux titres d'antiquité que d'en offrir les preuves consignées dans les poèmes d'Homère. La *chlæne*, le *peplus* et le *pharos*, s'y présentent souvent, et ce sont même les seuls dont il fasse mention : mais il établit, pour ainsi dire, des rangs entre eux, et nous verrons qu'ils n'ont pas tous joui des mêmes honneurs. Dans la suite des temps, diverses modifications eurent lieu dans ces vêtemens, qui, suivant leur ampleur, leur forme, et la manière de les porter, reçurent différentes dénominations. On peut reconnaître cependant, d'après les explications des auteurs et d'après les témoignages des monumens, qu'il n'y eut pendant une très-longue période de temps que de légères variations, qui n'influaient pas sur le fond du costume; et si, en suivant pour guides ou les écrivains ou les monumens du temps des premiers empereurs romains, on retraçait la toilette d'une dame grecque ou d'une dame romaine, on ne trouverait pas qu'elle différât beaucoup de celle de Junon, de Calypso ou de Pénélope, que nous décrit Homère.

Chlæne. Ce vêtement grec était, à ce qu'il paraît, la *læna* des Romains, qui est le même mot sans aspiration. Il était si simple, que l'on conçoit aisément que ce soit un des premiers qui aient été mis en usage. Aussi est-ce celui dont il est le plus souvent question dans Homère, du moins dans le costume des héros, car il ne le donne jamais aux dieux : et au fait, ils n'en avaient pas besoin; car la chlæne n'était qu'un grand morceau carré d'étoffe chaude, souvent à longs poils, qu'on mettait par-dessus les autres pour se garantir du froid ou de la pluie. Le grand Étymologiste fait même venir le mot *chlaina* de *chliainein*, réchauffer; et Homère dit que la chlæne défend du vent : aussi Ulysse, déguisé en mendiant, se plaint-il à Eumée de n'avoir qu'une tunique, et pas de chlæne qui le préserve du froid (1). On voit aussi dans le même poète qu'il y avait des chlænes très-grandes qu'il appelle *diploi* ou doubles, à cause de leur ampleur, et qu'il distingue des simples ou

(1) *Odyss.* Ξ, v. 487 et seq.

aploïdes. Ce manteau, même dans les temps héroïques, était souvent teint en pourpre; et l'on sait par Pollux que les chlænes de Pellène étaient très-renommées, sans doute à cause de la beauté et de la finesse de leur long duvet : on les donnait en prix aux athlètes vainqueurs. La chlæne servait aussi, la nuit, ou de couverture, ou même de draps. Elle avait ordinairement en hauteur celle de la personne, à la tête près; elle était quelquefois plus large que haute. A une certaine distance des coins supérieurs, on plaçait des agrafes pour l'attacher sur l'épaule droite, et il y avait aux quatre coins des glands en métal qui n'avaient été inventés que pour l'assujettir, mais qui furent très-favorables à la chlæne par les beaux plis qu'ils lui faisaient prendre. On voit ce manteau à beaucoup de héros, soit dans les sculptures antiques, soit sur les vases. Lorsqu'on ne s'enveloppait pas tout le corps dans la chlæne, on la pliait régulièrement en plusieurs doubles, et on la portait sur une épaule ou sur les deux. Nous aurons plus d'une occasion de faire remarquer les manières de la placer. L'an 132 avant notre ère, la chlæne ou la *læna* était encore chez les Romains un habit de campagne; et l'on fut si étonné de le voir à Rome au consul Popilius, qui accourut à la hâte, ainsi vêtu, pour apaiser une émeute, qu'il en reçut depuis le surnom de *Lænas*. Dans la suite, la *læna* finit par remplacer la toge, et Visconti (1) croit qu'elle devint un des vêtemens distinctifs des consuls : de là peut-être vint le *lorum*, qui ne fut en usage que vers le temps de Constantin, et qui, consistant en une longue et large bande placée du côté gauche, montait sur l'épaule gauche, et, passant derrière le dos et sous le bras droit, revenait se croiser sur la poitrine vers la partie gauche, et retombait sur le dos, comme faisait la toge, dont la *læna* rappelait le mouvement. Le *lorum* faisait partie du costume des grandes magistratures : celui des empereurs était en soie et en or, enrichi de perles et de pierres précieuses. On retrouve en quelque sorte dans l'étole de nos prêtres le *lorum* des anciens. *Chlanidion, chlaniscos, chlanis;* on donnait ces noms à des chlænes courtes et légères.

Chlamyde ou Éphestride. Soit que le premier de ces mots ne fût pas chez les Grecs aussi ancien que celui de *chlæne*, soit que le vêtement qu'il désignait eût été adopté plus tard que la chlæne, il n'en est pas question dans Homère; et quoique ce manteau fût devenu le principal costume des héros, on ne le leur voit pas dans l'Odyssée : mais peut-être portait-il alors un autre nom. Cependant les vêtemens dont parle Homère, quoique peu nombreux, sont assez distincts pour qu'on y ait reconnu la chlamyde; et quoiqu'elle eût des rapports avec la chlæne, il y avait encore entre elles assez de différence pour qu'on n'eût pas confondu l'une avec l'autre. Toutes les deux étaient bien des manteaux : mais nous avons vu que la chlæne était carrée, tandis que la chlamyde avait un côté supérieur en ligne droite, et que celui qui lui était opposé formait une espèce d'ovale; c'est du moins ce que l'on peut croire d'après l'examen que l'on a fait de la coupe de ce manteau que portent beaucoup de figures antiques. La chlamyde était un costume militaire. Il y en avait une grande et une petite : celle-ci n'allait que

(1) *Mon. Gab.* n.° 37.

jusqu'aux genoux, l'autre descendait jusqu'à terre; telle était celle des Macédoniens. La grande avait ordinairement en hauteur le double de sa largeur: on la mettait avec des agrafes ou *fibules,* qui ne s'attachaient pas aux angles, mais à quelque distance dans la partie droite, suivant la grandeur de la chlamyde, et ces angles retombaient en plis devant et derrière. La forme des fibules antiques montre qu'elles ne se cousaient pas sur les vêtemens, et qu'on pouvait les changer de place à volonté. Lorsqu'on rejetait la chlamyde sur le bras gauche, ou qu'il en était enveloppé, elle servait de bouclier. Les chlamydes étaient garnies de fourrures et de franges, et l'on voit par Homère et par des monumens que ce genre d'ornemens était adapté à cet usage dans les temps héroïques. Quelquefois, au lieu d'agrafer la chlamyde sur l'épaule droite ou sur l'estomac, on ne faisait que la nouer. On donne la petite chlamyde aux divinités jeunes et imberbes, telles qu'Apollon, Mercure; elle était surtout particulière aux Dioscures, Castor et Pollux, et aux héros. Elle était un habit de combat: aussi fut-elle adoptée par les Romains, chez qui elle devint le *paludamentum.* Quoiqu'il n'y eût aucune couleur affectée à la chlamyde, cependant celle qu'on portait était communément blanche. La chlamyde des Spartiates était rouge, afin que l'on s'aperçût moins du sang dans les combats. Les chlamydes des Achéens que commandait Philopœmen, étaient de différentes couleurs et ornées de fleurs. La chlamyde des femmes et des enfans se nommait *chlamydion* et *chlamydula,* et ces noms indiquent qu'elle devait être plus petite et plus légère que celle des hommes.

Pallium. Ce manteau très-ample, propre aux deux sexes, était pour les Grecs ce que la toge était pour les Romains. Ce ne fut que sous Auguste qu'il fut permis aux Grecs de porter la toge, et aux Romains de se servir du *pallium.* Tertullien, dans son petit écrit *de Pallio,* reproche aux Carthaginois d'avoir adopté ce vêtement, et il prétend qu'avec le *pallium* des Grecs ils ont pris tous leurs vices, la perfidie, l'ambition, l'orgueil et l'inconstance. Il était ordinairement blanc; mais les peintures antiques en offrent de diverses couleurs et qui sont doublés d'étoffes d'une couleur différente. Le *pallium* était un carré long qui s'ajustait comme la toge et sans agrafe. Cependant Tertullien dit qu'il s'attachait sur l'épaule avec une fibule. Il paraît qu'un des grands côtés du carré décrivait quelquefois une légère courbe, ou que les angles étaient arrondis. Le *pallium* des hommes était plus ample et d'une étoffe plus forte que celui des femmes, et traînait quelquefois jusqu'à terre. La décence exigeait qu'au moins une des deux mains fût cachée par le *pallium.* Placé ordinairement sur l'épaule gauche, ce manteau couvrait le dos, revenait par dessous le bras droit, et, rejeté ensuite sur l'épaule gauche, il formait, comme la toge au-dessous de la poitrine, des plis nommés *baltei,* baudriers, mais moins amples que ceux de la toge. On ajustait encore le *pallium* de différentes manières, plus variées que celles de la toge, dont les plis étaient tous formés et arrêtés, tandis que ceux du *pallium* n'étaient dus qu'au hasard ou à la façon dont on s'en enveloppait. Il servait aussi à garantir la tête de la pluie ou du froid. Des glands de métal ou des houppes aux angles de ce

manteau en faisaient tomber les pans, et, en les maintenant, leur faisaient faire des plis. Souvent les philosophes, surtout les cyniques, affectaient de porter leur *pallium* en mauvais état et d'une couleur sombre; on l'appelait alors *tribônion*, ainsi que celui dont se servait le peuple. Pour marcher avec plus de facilité, on pliait le *pallium*, et on le mettait sur une seule épaule.

Peplus. Ce vêtement était très-ancien chez les Grecs. On le trouve souvent dans Homère, qui, à ce qu'il paraît, lui donne aussi le nom d'*eanos* : ce n'est cependant qu'une épithète qui signifie *brillant*, et ce serait le vêtement brillant par excellence. Selon Pollux, on aurait appliqué le nom d'*eanos* aux *peplus* sans ornemens. Il y avait deux sortes de manteaux grecs qui prenaient le nom de *peplus*. L'un était grand et en carré long, s'ajustait sans agrafe, et, recouvrant tous les autres vêtemens, faisait à peu près le même effet que le *pallium* des Grecs et la *palla* des dames romaines; car il paraît que c'était un vêtement de femme : mais en Asie il était aussi porté par les hommes; c'était comme un grand voile dont ils s'enveloppaient. Les Troyennes portaient sans doute des *peplus* de ce genre, et ce sont les seules femmes auxquelles Homère donne l'épithète d'ἑλκεσίπεπλοι, *helkesipeploi* [qui portent de longs *peplus*]. Le mot *peplus* se prend aussi, comme on le voit dans ce poète, pour des tapis ou pour de grandes pièces carrées d'étoffe. C'est à un *peplus* qui doit servir de voile funèbre à Laërte, que travaille Pénélope. L'autre *peplus*, plus court que la tunique, s'attachait sur l'épaule avec une agrafe, ou avec deux lorsqu'il était de deux pièces. Le *peplus* que, dans l'Odyssée, Antinoüs envoie à Pénélope, est orné de douze agrafes en or. La pièce de derrière était plus longue que celle de devant; alors c'était une espèce de grande *cyclade* ou de *ricinium*, qu'on a dû confondre d'autant plus souvent avec le *peplus*, que, de même que ce manteau, on la relevait sur sa tête, et qu'elle servait aussi de voile. Le *peplus* était ordinairement blanc et d'étoffe très-fine; il y en avait cependant, même au temps d'Homère, de plusieurs couleurs, plus brillans que la flamme, richement brodés, tissus d'or et de pourpre, et quelquefois garnis de franges, surtout ceux des Phrygiens et des peuples de l'Orient, et le chantre de l'Iliade célèbre ceux que les femmes de Sidon ornaient de couleurs variées.

Pharos. Ce que l'on trouve dans Homère sur ce vêtement, commun aux divinités, aux hommes et aux femmes, ne fait pas connaître avec précision ce qu'il pouvait être, et il paraît qu'on peut le prendre, comme le *pallium*, pour un grand manteau ou pour un morceau d'étoffe dont on s'enveloppait par-dessus la tunique; il faisait partie des costumes les plus riches, et Homère ne le donne qu'aux divinités et aux héros : dans ses poèmes, le *pharos* est toujours d'une blancheur éclatante, ou il brille des plus vives couleurs. De même que la chlæne, on l'attachait avec une fibule. On voit dans l'Odyssée (1) Ulysse se revêtir d'une chlæne et d'un chitôn, et Calypso s'envelopper d'un *pharos* blanc, très-ample, léger et brillant, qu'elle fixe avec une agrafe d'or, et elle place sur sa tête divine une riche *calyptra*.

(1) E, v. 229 et 230.

Vêtemens qui étaient dans le genre de la Chlæne, du Peplus et du Pharos.

ACNAPTON. Il paraît, d'après Pollux, que l'on donnait ce nom à des vêtemens de laine grossière que portaient les gens de la campagne; et ce mot, qu'on appliquait à la chlæne et à d'autres habillemens, avait plutôt rapport à la qualité de l'étoffe qu'à la forme qu'on lui donnait.

AGRÊNON. Selon Pollux (1) et le grand Étymologiste, c'était une espèce de manteau de laine en forme de filet, et que sur le théâtre on donnait dans la tragédie à Tirésias et aux autres devins, pour faire allusion au sens captieux de leurs réponses. Ératosthènes, suivant Hésychius, nommait ce manteau *grênis* et *grênon*. Il est très-rare dans les monumens; cependant nous aurons occasion de le faire remarquer.

AMICULUM. Quoiqu'on trouve ce mot employé pour la chlamyde et le *paludamentum*, c'était plus particulièrement un vêtement de femme. Cette espèce de manteau, que les Romains nommaient aussi *ricinium*, était ce que les Grecs désignaient sous les noms de *cyclas*, d'*anaboladion*, d'*ampechonion*, d'*encyclion*. L'*amiculum*, que l'on voit à beaucoup de figures antiques, était formé de deux pièces carrées, beaucoup plus larges que le corps, et qui, cousues des deux côtés par le bas jusqu'à une certaine hauteur, étaient fixées dans le haut sur les épaules par deux agrafes ou fibules. En général, ce n'était qu'un mantelet qui ne descendait que jusqu'au milieu du corps et dont les coins étaient garnis de glands. Quelquefois cependant il était très-long sur les côtés ou par derrière; et comme on le ramenait sur la tête, il pouvait servir de voile, ou bien l'on s'en enveloppait comme de la *palla* ou du *peplus*. L'*amiculum* se mettait ordinairement sans ceinture. Dans les figures antiques, il s'ajuste très-bien avec la tunique; et comme il est détaché et flottant, il offre de jolis partis de plis. Dans les peintures d'Herculanum, on voit des cyclades de couleurs différentes de celles du reste des vêtemens, et leurs bords sont ornés de diverses manières. Alexandre-Sévère défendit aux princesses de sa famille de porter des cyclades dans la broderie desquelles il entrât plus de six onces d'or.

AMPECHONION. On désignait sous ce nom la cyclade ou l'*amiculum*, parce que ce mantelet, que les femmes grecques et romaines laissaient voltiger sur leurs épaules, ne descendait ordinairement que jusqu'aux coudes.

AMPHIESTRIDE, ÉPHESTRIDE, MANDYÊ. C'étaient des espèces de manteaux semblables à la chlamyde et qui se jetaient sur les épaules : mais l'*amphiestride* les couvrait toutes les deux, tandis que l'*éphestride* ne se plaçait que sur une épaule. Quant à la *mandyê*, son nom ne paraît pas grec; et quoique ce fût un vêtement des Liburniens, qu'on place sur les côtes du golfe Adriatique, il se pourrait qu'elle fît partie du costume des Perses, comme la *candys* et la *sarabara*.

AMPHIMALLOS. Nous avons vu, en parlant des différentes espèces de

(1) *Onomast.* lib. IV, 116.

tuniques, qu'on donnait ce nom à celles qui étaient d'étoffes à longs poils des deux côtés : il en était de même pour les chlænes, qui, destinées à préserver des injures de l'air, étaient souvent en laine et très-épaisses. On les désignait aussi par l'épithète d'*oulai*, velues. Ces chlænes, comme aujourd'hui nos manteaux, servaient aussi de couverture pour les lits, et même on les étendait pour se coucher dessus, ainsi qu'on le voit dans Homère. C'est ainsi qu'Achille fait préparer un lit à Priam (1). Eumée en donne une à Ulysse pour cet usage (2); et comme le pâtre va passer la nuit dehors, pour mieux se garantir du froid il recouvre sa chlæne épaisse d'une grande peau d'animal garnie de son poil. Homère joint souvent à la chlæne l'épithète, ou d'*anemoskepês*, ἀνεμοσκεπὴς, ou d'*alexanemos*, ἀλεξάνεμος, qui préserve du vent.

Anaboladion. On donnait ce nom à la cyclade ou à l'*amiculum*, parce qu'on se le jetait, pour ainsi dire, autour du corps comme un manteau.

Aplégides. Les Athéniens appelaient ainsi les chlænes simples que les autres Grecs nommaient *aploïdes*, et qui étaient le contraire de la chlæne double, *diplê*, assez grande pour pouvoir se doubler sur le corps, et connue à Athènes sous les noms de *diplégis* et de *dibolos*. Ce qui semble empêcher de croire, avec quelques commentateurs, que l'on qualifiait de double une chlæne d'une étoffe plus forte que celle qu'on appelait simple, c'est qu'Homère, en parlant de ce genre de manteau double, ajoute toujours qu'il est très-ample. Ainsi il paraît que l'*aploïde* et la *diplê* pouvaient être de la même étoffe, et qu'elles ne différaient que par la grandeur.

Autopocon. On désignait ainsi les chlænes faites d'un drap très-grossier et qui, n'étant pas tondu, ressemblait à une toison. C'était une manière plaisante d'indiquer la rudesse d'un habillement, comme si l'on eût dit qu'il était tel que la nature l'avait fait ou qu'il s'était fait lui-même. Cependant la chlæne de peau d'agneau, que Théocrite, dans sa jolie idylle de l'*Herculisque* ou d'*Hercule enfant* (3), donne à Amphitryon, est un véritable *autopocon*, et l'on en voit encore de pareilles en peau de mouton ou de chèvre aux bergers dans plusieurs pays. Ce costume rappelle celui qu'on attribuait aux silènes et à d'autres personnages champêtres. On connaissait ces vêtemens grossiers, dont les monumens de la sculpture nous offrent des exemples, sous les noms de *sisys*, *sisyra*, *sisyrna*, *sisyrnon* et *hyphadros*. Nous trouverons plus d'une fois l'occasion d'en parler et d'en faire remarquer les variétés, quoiqu'on ignore auxquels de ces costumes rustiques il faudrait les appliquer.

Bætæ. *Voyez* Égide.

Bêrion. Pollux se borne à nous apprendre que c'était un manteau dans le genre de l'amphiestride; il en est aussi question dans Artémidore, liv. II, chap. III.

Bicerris. *Voyez* Lacerne.

(1) *Iliad.* Ω, v. 646. (2) *Odyss.* Ξ, v. 259. (3) *Idyll.* XXIV, v. 25.



Birrus, petit *paludamentum* ou lacerne de couleur roussâtre, tissu de laine avec sa couleur naturelle. Il paraît que, comme la lacerne, il avait quelquefois un capuchon. Tel était le *cucullus* des Santones, peuples des environs de Saintes, dont parle Juvénal (1). Le *birrus* des côtes d'Afrique sur la Méditerranée couvrait aussi la tête. Le *birretus*, qui est devenu le *berretto* des Italiens, était un bonnet pyramidal et noir, fort en usage dans le Bas-Empire; il était ordinairement en lin et très-juste à la tête. On le portait aussi en France aux XII.ᵉ, XIII.ᵉ et XIV.ᵉ siècles, et on le rencontre fréquemment dans les peintures des manuscrits, où il est tantôt d'une couleur, tantôt d'une autre, et souvent il est richement orné et garni de fourrures.

Catonacê. Ce vêtement court des esclaves était bordé de peau de mouton avec sa laine; ce que signifie *nacos, νάκος*. On dit qu'à Sicyone sous les tyrans, et à Athènes sous les Pisistratides, on forçait les citoyens à porter ce costume, afin qu'ayant honte de paraître en ville ainsi vêtus, ils restassent à la campagne.

Cerris. *Voyez* Lacerne.

Cheimastron, chlæne chaude qu'on mettait pendant l'hiver, ainsi que l'indique le mot grec χεῖμα, *cheima*; hiver.

Chlanis, Chlanidion, Chlaniscos, chlæne légère et l'opposé de l'*acnapton*.

Cleobinicon, vêtement en usage à Argos, et qui, d'après ce qu'en dit Pollux, paraît être du même genre que le *tébennon*, la toge des Romains. Il est probable que le mot *cleobinicon* vient d'un nom propre : peut-être rappelait-il Cléobis, ce jeune Argien si célèbre par sa piété filiale, et qui partageait à Argos avec son frère Biton les honneurs héroïques; et il se pourrait que, dans les monumens qu'on leur avait décernés, leurs images portassent un manteau d'une forme particulière, qu'on leur avait consacré et qui perpétuait le souvenir d'un de leurs noms. Qui sait d'ailleurs si ce manteau ne les réunissait pas tous les deux, et si son véritable nom n'était pas *cleobitonicon?*

Colpôma, manteau que, dans la tragédie, mettaient par-dessus leurs tuniques de couleurs variées les acteurs qui représentaient Atrée, Agamemnon, et d'autres rois de l'ancien temps.

Cosymbê. *Voyez* Égide.

Creticon, vêtement crétois, que, selon Pollux (2), portait à Athènes l'archonte roi, et qu'Hésychius dit avoir été court et léger. Il n'indique pas si c'était une tunique ou un manteau.

Cyclade. *Voyez* Amiculum.

Deuterourgê et Epignaphos. On donnait ce nom, selon Pollux (3), à des chlænes ou à d'autres vêtemens qui avaient reçu comme un second travail

(1) *Sat.* VIII, v. 145. (2) *Onomast.* lib. X, 77. (3) *Ibid.* lib. VII, 77.

en passant par les mains du foulon ou du dégraisseur : δεύτερον, *deuteron*, second; ἔργον, *ergon*, travail; γνάφος, *gnaphos*, chardon pour peigner le drap et le tirer à poil.

DIBOLOS, DIPLÊ, DIPLÉGIDES. *Voyez* APLÉGIDES.

DIPHTHERA. *Voyez* ÉGIDE.

DIPLOÏS, ou DUPLEX AMICTUS, manteau double. Isidore dit que le premier usage en eut lieu parmi les Romains dans leur guerre contre les Gaulois; il n'indique pas laquelle : on en trouva parmi les dépouilles. Il en parle comme d'un *sagum*. Était-ce un vêtement doublé, ou bien était-il assez grand pour être replié en double? Le dernier sens paraît le plus probable.

ÉGIDE. Ce mot, pris dans le sens rigoureux, désignait un vêtement fait d'une peau de chèvre ou de bouc à laquelle on laissait son poil, et qui dans les temps anciens était porté, ainsi qu'il l'est encore aujourd'hui, par les bergers ou les gens de la campagne dans plusieurs pays. C'est de là que vint l'égide de Minerve, dont nous aurons occasion de parler dans quelque autre endroit. Il y avait de ces égides qui étaient comme des justaucorps et qui remplaçaient la tunique; d'autres servaient de manteaux : plusieurs monumens nous en offriront des deux espèces. Sous le nom générique d'*égides* on peut ranger plusieurs autres vêtemens de la même espèce, et qui n'en différaient peut-être que par les noms qu'on leur donnait dans les divers idiomes grecs. On voit dans Pollux (1), qu'on les appelait *ixalê*, d'ἴξαλος, *ixalos*, bouc, et *tragê*, de τράγος, *tragos*, qui a la même signification. La *diphthera*, que Pollux nomme aussi *bætæ*, était de même une espèce d'égide, ou de vêtement de peau, peut-être préparée : c'était un costume de la comédie. La *cosymbê*, la *mêlôtê* ou *mallote*, l'*isthlê*, offraient aussi des costumes rustiques du même genre, que sur le théâtre on donnait aux gens de la campagne et aux divinités champêtres. On pourrait placer parmi ces vêtemens, quoiqu'ils fussent faits d'autre peau que celle de chèvre, la *nébride*, la *pardalê*, le *chortæus*, la *phloïnê*, la *sittyba*, la *sisys*, &c. *Voyez* ces noms.

ENCOMBÔMA, ou EPIRRHÊME, petit manteau blanc, que, selon Pollux, les esclaves grecs mettaient par-dessus leur exomide, et dont doit donner une idée notre manteau de Scapin, qui, du reste, était celui que l'on portait en France au XVI.e siècle.

ENCYCLION. C'était un des noms que l'on donnait à la cyclade ou à l'*amiculum*, parce qu'il entourait le corps; *cyclos*, cercle.

EPHAPTIS, espèce de voile pourpre ou écarlate dont les soldats et les chasseurs s'enveloppaient les mains sur la scène tragique.

ÉPHESTRIDE. *Voyez* AMPHIESTRIDE.

EPIRRHÊME. *Voyez* ENCOMBÔMA.

EXOMIDE, sorte de manteau des acteurs comiques, selon Pollux : il était blanc, sans ornement, ouvert du côté gauche, et à une seule manche; il tenait de la chlæne et de la tunique nommée *heteromaschalos*.

(1) *Onomast.* lib. IV.

GAUSAPÉ. *Voyez* PENULA.

GRÊNIS et GRÊNON. *Voyez* AGRÊNON.

HIMATION. *Voyez* CHLÆNE.

HYPHADROS. *Voyez* AUTOPOCON.

ISTHLÊ, IXALÊ. *Voyez* ÉGIDE.

LACERNE. Ce manteau, d'un usage ancien à Rome, surtout pour les soldats et pour les gens de la campagne, était particulier aux Marses et aux Sabins : il ressemblait au *paludamentum* et à la chlæne; cependant il était plus étroit que celle-ci et plus long que le *paludamentum*. Les lacernes étant destinées à résister au mauvais temps, on les faisait d'étoffes épaisses : il y en avait même auxquelles on ajoutait des capuchons; on les appelait alors *lacerna cucullata*. C'est ainsi que les portaient les Celtibériens. Le *sagum cucullatum* des Gaulois était une lacerne, de même que les capes des Béarnais et des Espagnols. On finit cependant par en faire de plus légères; et du temps de Cicéron, la lacerne était devenue un vêtement de ville. Malgré les édits d'Auguste et d'Adrien, elle finit même par remplacer la toge; on sait qu'Alexandre-Sévère en portait une de pourpre. La lacerne se mettait par-dessus la toge, et on l'agrafait sur l'épaule ou sur la poitrine. On donna à ce manteau les noms de *cerris* ou de *bicerris*, qui répondaient aux *mallotes* et aux *dimallotes*, aux *amphimalles* des Grecs, selon que l'étoffe était velue d'un seul côté ou des deux.

LÊDOS, LÊDION, LÊDARION, vêtemens communs aux hommes et aux femmes, et qui paraissent avoir été dans le genre des chlamydes ou des manteaux.

MALLOTE, vêtement à longs poils; *mêlôtê*, peau de mouton avec sa laine. *Voyez* AMPHIMALLOTE, ÉGIDE et MELOTE.

MANDYÊ. *Voyez* AMPHIESTRIDE. Ce vêtement, qui était propre aux Liburniens, avait servi de modèle à la *penula* des Romains. On le nommait aussi *mandys* et *mandyas*.

MELOTE et PERA. Isidore donne ces noms à des espèces de manteaux en peau de chèvre que portaient les ouvriers à la campagne, et qui, tombant du cou sur les reins, étaient serrés avec une ceinture. On voit ces vêtemens grossiers à plusieurs figures antiques. Il paraît que ce sont les mêmes que la mallote.

NÉBRIDE, vêtement de berger ou des gens de la campagne en peau de faon. C'était un costume comique, et on le donnait aux divinités champêtres. Nous en verrons souvent revêtus Bacchus et sa pétulante suite.

PALLA, grand manteau des dames romaines, qu'elles portaient avec la *stola*, et qui était pour elles ce que la toge était pour les hommes. Il était très-ample et les couvrait jusqu'aux pieds, dont une matrone romaine qui se respectait ne laissait paraître que l'extrémité. C'était le grand *peplus* des Grecs, et on lui donnait aussi le nom de *pallium* comme aux grands manteaux des hommes. Quoique la *palla* appartînt au costume des femmes, elle faisait

aussi partie de celui des citharèdes et des acteurs tragiques; les hommes efféminés se plaisaient à s'en vêtir, et on la donnait à Apollon. Isidore fait venir le mot *palla* du verbe grec πάλλειν, *pallein*, remuer, parce que, disait-il, les franges mêlées de fil d'or, dont souvent était bordée la *palla*, se remuaient lorsqu'on marchait. Cette étymologie ne paraît pas très-satisfaisante, et il est plus probable que ce mot a la même origine que celui de *pallium*, qu'Isidore trouve dans *pellis*, peau, parce que, selon lui, les premiers vêtemens de ce genre furent faits en peau de différentes bêtes.

PALUDAMENTUM. Ce manteau, que les Romains avaient adopté dans leur costume militaire, était pour eux ce qu'était pour les Grecs la chlamyde, avec laquelle il avait les plus grands rapports, et ordinairement on les prend l'un pour l'autre. C'était principalement le manteau des empereurs et des généraux romains, qui ne le portaient qu'à la guerre; et il en était tellement le symbole ou le signe distinctif, qu'il n'était pas permis, même aux triomphateurs, de s'en vêtir dans Rome, et qu'ils le quittaient avant d'y entrer et prenaient la toge. C'était un manteau pour monter à cheval : aussi les Grecs l'appelaient-ils *hippostolé*, habit de cheval. Le *paludamentum* était ordinairement de laine blanche; mais celui des généraux était teint en pourpre végétale où écarlate. On attachait ce manteau sur l'épaule droite avec une fibule. Souvent elle était en or et enrichie de pierres gravées, et l'on en accordait en or, comme récompenses militaires. Quelquefois le *paludamentum* était noué, ainsi qu'on le voit à la statue équestre de Marc-Aurèle. Celui des soldats, moins ample que celui de leurs chefs, était d'une laine grossière et qui avait conservé sa couleur naturelle : on l'appelait *sagum* ou *sagulum*; il ressemblait ainsi à la lacerne. *Voyez* ce mot, *Chlamyde* et *Virgatæ vestes*.

PARDALÊ et PARDALIS. Les peuples de l'Asie et de l'Afrique, chez qui les panthères et les léopards étaient assez communs, pouvaient porter des vêtemens faits de la peau de ces bêtes féroces, qu'ils étaient intéressés à détruire. Bacchus, au retour de son expédition des Indes, put faire connaître aux Grecs ce genre de costume, que leurs guerres avec les Amazones leur rendirent aussi familier. Mais les panthères et les léopards étaient très-rares en Grèce, si même il y en avait, ce qui n'est pas probable; et ce qui prouverait même qu'il n'en existait pas, c'est que parmi les animaux dangereux que les héros, tels qu'Hercule, Thésée, Méléagre, se faisaient une gloire d'attaquer et de détruire, on ne trouve ni léopards ni panthères, et ils auraient certainement tenus à se parer de leurs dépouilles. On n'en voit qu'à la suite de Bacchus : ils jouent avec les bacchantes et les faunes, qu'ils portent sur leur dos, ou qui partagent avec eux la coupe du dieu du vin, et sont pour eux des animaux soumis et domestiques. Le commerce avec les Indes put bien introduire en Grèce des peaux de léopard et de panthère; mais il est à croire qu'elles n'y étaient pas communes, et qu'on cherchait à les remplacer en les imitant ou avec d'autres peaux ou avec des étoffes. Aussi Pollux (1) dit-il que la *pardalis* qu'on portait dans la comédie, était tissue ou faite

(1) *Onomast.* lib. IV, 118.

d'étoffe peinte ou brodée. La *pardalis* est commune dans les monumens et dans les peintures antiques.

Penula. Ce vêtement romain reçut ce nom de la *phainolê* des Grecs, à laquelle il ressemblait ainsi qu'à la *mandyê*. C'était une espèce de sac très-ample et très-long, où il n'y avait d'ouverture d'abord que pour la tête; quand on voulait faire usage de ses mains, on relevait des deux côtés la *penula*. Pour la rendre plus commode, on fit des ouvertures pour les bras. La partie supérieure à l'ouverture était souvent garnie de boutons, la partie inférieure était cousue jusque dans le bas. La *penula* se mettait comme un manteau par-dessus la tunique, et elle était moins ample que la lacerne, dont on couvrait la toge. Ce vêtement était employé en voyage ou pour se garantir de la pluie, et il ne s'introduisit que fort tard à Rome. Les soldats s'en servaient, mais en temps de paix; car il n'était pas propre à la guerre. Les tribuns du peuple et les sénateurs l'avaient adopté. Il n'était permis aux femmes de le porter que pendant le froid, et elles le choisissaient d'une étoffe très-fine. Jamais les empereurs n'en faisaient usage. Il est très-rare d'en voir aux figures antiques, surtout aux statues; et d'après Pline (1), ce ne serait que de son temps qu'on leur eût donné ce costume. Il paraît cependant que la *penula*, de même que la lacerne, finit par remplacer la toge. Il y avait une sorte de *penula* que l'on nommait *gausape*, et qui était à franges et faite d'une étoffe d'une grande blancheur, chaude et légère, en *gossypium* ou *byssus*, notre coton. L'hiver on portait des *penulæ* à poils longs et à franges. Celles qui servaient pour la pluie étaient en peau et se nommaient *scorteæ*.

Périomide. C'était, à ce qu'il paraît, le même vêtement que l'épomide, et on l'appelait aussi *peronêtris*, parce qu'on l'attachait sur l'épaule avec une agrafe ou une *peronê*.

Phainolê. *Voyez* Penula.

Phloïnê. Hérodote (2), et d'après lui Pollux (3), nomment ainsi des vêtemens faits en feuilles de roseau, que portaient les Indiens, et qui pouvaient bien être dans le genre des pagnes qui nous viennent de Madagascar et qui sont tissues avec des écorces d'arbre. Il paraît cependant que d'abord ce furent des vêtemens grossièrement faits avec des feuilles ou de la paille, des espèces de nattes velues comme celle que l'on appelait *chortaios* (4), et que l'on donnait sur le théâtre aux silènes. Dans la suite, on les imita avec des peaux garnies de leurs poils, ou même avec des étoffes velues et peluchées, et on leur donna différens noms. *Voyez* Égide, Sisys, Sittyba.

Prétexte, toge blanche, bordée de pourpre, qui faisait partie du costume des augures, des pontifes, de quelques magistrats et des jeunes gens. Lorsque ceux-ci la prenaient en entrant dans l'adolescence, c'était une fête de famille; ils la quittaient à dix-sept ans pour revêtir la robe virile ou toge *pure*, qui n'était que de laine blanche. Quelquefois les jeunes filles la

(1) *Hist. nat.* lib. IV, cap. X.
(2) *Hist.* lib. III, 98.
(3) *Onomast.* lib. XVI, 76.
(4) *Ibid.* lib. IV, 18.

portaient jusqu'à leur mariage. Les édiles, les censeurs, les sénateurs, les préteurs, les dictateurs, les décemvirs, les tribuns du peuple, se revêtaient de la prétexte dans certaines circonstances. Le préteur, avant de condamner à mort, quittait cette toge et prenait le laticlave. Les magistrats des villages avaient le droit de la porter.

SISYS, SISYRA, SISYRNA, SURIA, chlænes très-grossières souvent en peau, nommées par dérision AUTOPOCON. *Voyez* ce nom et ÉGIDE.

SITTYBA. Selon Athénée, Pollux et Hésychius, c'était un vêtement en cuir, ou peut-être en peau avec le poil, et probablement du même genre que les suivans.

SYRTOS, vêtement long en pourpre des princesses dans la tragédie. Lorsqu'on les représentait dans le malheur et l'affliction, leur *syrtos* était noir et recouvert d'un manteau d'un jaune verdâtre [*melinos*], ou d'un bleu verdâtre [*glaucos*] (1).

TÊBENNA, TÊBENNON, TÊBENNIS. Ce manteau ou cette chlamyde, en usage à Argos, selon Pollux, avait reçu son nom de l'Arcadien Timenus, que Suidas nomme aussi *Tebennus*. On sait que la lettre *m* dans tous les idiomes se change facilement en *b*. Le *têbennon* faisait aussi partie de l'habillement des Étrusques, qui le firent connaître aux Romains, chez lesquels il devint la toge et la trabée. Il paraît que ce vêtement chez les Argiens se nommait aussi *cleobinicon*.

THERAION. D'après Hésychius, c'eût été une espèce de *peplus*, ainsi nommé, soit de l'île de Théra, où il aurait été inventé ou mis en usage, soit des animaux ou des figures qui y auraient été peints ou brodés.

TOGE. Ce vêtement, le plus majestueux qui ait existé, était propre aux citoyens romains, et leur venait, à ce qu'il paraît d'après Denys d'Halicarnasse, des Étrusques. Suivant Tertullien (2), la toge passa des Pélasges aux Lydiens et de ceux-ci aux Romains. Il y a lieu de croire qu'on désigna par ce nom, dans les premiers temps, tous les vêtemens qu'on mettait sur les autres : le nom de *toga* dérive même de *tego*, je couvre. Les Grecs nommaient *têbennon* et *têmenis* la toge romaine, ou des habits qui lui ressemblaient. *Voyez* plus haut ces noms. La toge était un vêtement entièrement civil; on ne la portait qu'à la ville, et elle était interdite aux militaires en fonction : ordinairement même on n'était pas vêtu de la toge dans l'intérieur des maisons, et on la remplaçait par la lacerne ou le *sagum*. Elle fut portée d'abord sans tunique, et immédiatement sur le corps; et dans les commencemens elle était plus courte et moins ample qu'elle ne le devint dans la suite. Pendant long-temps elle fut commune aux deux sexes; mais les femmes honnêtes la quittèrent et l'abandonnèrent aux courtisanes. On avait cependant conservé la coutume de couvrir le lit nuptial avec une toge. Les affranchis eurent la permission de s'en vêtir, ce qui était défendu aux esclaves; et dans les Saturnales, où tous les rangs étaient confondus,

(1) Pollux, *Onomast.* lib. IV, 118. (2) *De Pallio.*



personne ne la portait. Les supplians la rejetaient sur l'épaule; les condamnés et les bannis la quittaient. Il y avait plusieurs espèces de toges, ou plutôt, avec la même forme, la toge prenait différens noms, selon les étoffes et les couleurs.

La Toge d'été, *toga rasa*, était d'une étoffe légère. Il y avait même des toges transparentes, *togæ vitreæ;* ce qui se prend aussi pour tous les vêtemens transparens. Il ne faut pas confondre la *toga rasa* avec la *toga trita*, qui était une toge usée, comme le *tribônion* ou vieux manteau. Je me réserve à parler dans un autre endroit de ce qui a rapport à la forme de la toge et à la manière de la porter.

On avait abandonné à Rome l'usage de la toge, que l'on remplaçait par la lacerne et la pénule; les empereurs cherchèrent à lui rendre son antique honneur. Adrien, renouvelant un édit d'Auguste, ordonna aux sénateurs et aux chevaliers de ne paraître en public que vêtus de la toge, et ne permit qu'au préfet de Rome, qui devait être toujours prêt à se porter partout, de porter en ville la *penula*, qui était un vêtement militaire.

Couleurs employées dans la Teinture des Étoffes, et des principaux Vêtemens qui en tiraient leurs noms.

Le blanc était chez les anciens, en général, la couleur la plus habituelle des vêtemens, et, comme aujourd'hui, il y en avait de plusieurs nuances, depuis le blanc ordinaire ou terne jusqu'au blanc le plus éclatant, qu'Homère compare toujours à la splendeur du soleil. Le plus souvent les tuniques des Romains étaient blanches, ou plutôt de la couleur naturelle de la laine; il y en avait de jaunes, ou entre le blanc terne et le jaune blond, et c'était la couleur propre aux laines qu'on tirait de la Bétique. L'*albus color* était le blanc naturel des étoffes de laine blanche ou de coton. Le *candidus color* était un produit de l'art, et Isidore explique ainsi ce mot, *candidus, quasi candor datus :* c'était le blanc des étoffes lustrées, ou de celles dont on avait augmenté la blancheur ou l'éclat par quelque préparation de craie. Le mot *candidus* même ne s'appliquait pas seulement au blanc; il indiquait aussi l'éclat, tel que celui de la pourpre. *Cæsitius color* était un blanc dans le genre du *candidus*. Quelques commentateurs font venir ce mot de *cædendo*, parce que, disent-ils, les foulons frappaient [*cædebant*] les étoffes pour les blanchir. D'autres disent que par *cæsitiæ* on entendait aussi des robes à bords découpés, *quòd oras* CIRCUMCISAS *habeant*. Du temps des empereurs, les Romaines adoptèrent le blanc pour porter le deuil. Ordinairement, dans les funérailles, les parentes les plus proches étaient couvertes de palles que leur noir foncé faisait nommer *pallæ anthracinæ*, ou couleur de charbon [*anthrax*]; les autres femmes se revêtaient d'un *amiculum* noirâtre ou d'un gris foncé, et elles assistaient, les cheveux épars, à la cérémonie funèbre.

Les habillemens de couleur étaient fort en usage dès les temps les plus reculés; et quoiqu'on ne puisse pas indiquer toutes les diverses

nuances d'après ce qu'en rapportent les auteurs, qui ne sont pas toujours très-clairs dans leurs descriptions, on peut croire que les procédés de la teinture dans des pays où elle a toujours été en honneur, et le hasard même dans les mélanges, ont dû produire une grande variété de couleurs premières et de nuances. Les peintures antiques ne permettent pas d'en douter, et sur ce point, ainsi que sur plusieurs autres, elles nous en apprennent plus que les relations des écrivains : on peut croire, avec Ovide (1), qu'il y avait autant de variété dans les couleurs qu'on donnait aux étoffes qu'il y en a entre les fleurs que produit le printemps.

Parmi les couleurs dont on teignait les vêtemens, la pourpre, dans ses différens tons, était certainement celle qui tenait le premier rang, de même qu'aujourd'hui le violet et l'amarante, avec lesquels la pourpre devait avoir de grands rapports, quoique nous les obtenions par des moyens autres que ceux des anciens, sont encore mis au nombre des couleurs les plus riches et les plus précieuses. Chez les Grecs et les Romains, la pourpre avait, pour ainsi dire, un caractère sacré : il n'était pas permis à tout le monde de s'en parer; elle était réservée aux dieux, aux rois, aux magistrats; et si à Rome elle ornait la robe de la jeunesse, c'était pour la mettre sous la protection des dieux : il y eut des époques où il ne fut pas permis aux femmes, même d'un haut rang, de la faire entrer dans leur parure.

Il y avait deux espèces principales de pourpre, dont chacune fournissait plusieurs nuances, selon l'intensité de la couleur, et selon la proportion où elles entraient dans les mélanges que l'on en faisait. L'une était la pourpre marine, et l'autre, la pourpre végétale, ou qui passait pour l'être. La première était la plus estimée, soit que sa couleur, qui, à ce qu'il paraît, était d'un rouge violet, fût plus amie de l'œil que la seconde, qui était écarlate, soit que les moyens pour se la procurer et pour l'extraire fussent plus dispendieux et en fissent hausser le mérite.

La pourpre marine, connue chez les Grecs sous le nom de *porphyra*, et chez les Romains sous ceux de *purpura, conchylia, murex, buccinus*, se tirait d'un poisson à coquille du genre des *murex* ou des rochers, et que l'on nommait *murex* et *purpura*. Le plus estimé se pêchait sur les côtes d'Afrique, de la Laconie, et surtout dans la mer qui baignait l'antique ville de Tyr, dont les teintures furent de tout temps très-célèbres : aussi appelait-on la plus belle pourpre *sarrana*, du nom de *Sarra* que portait la ville de Tyr. Je n'entrerai ici dans aucun détail sur la manière de pêcher la *pourpre* et d'en tirer la couleur; je m'écarterais de mon sujet : on peut consulter sur ce point Pline l'ancien (2), plusieurs passages de Pollux, et les résumés que font des relations des anciens, M. Mongez dans le *Dictionnaire d'antiquités* de l'Encyclopédie méthodique, et l'auteur de l'article *Pourpre* dans le *Dictionnaire des sciences naturelles*. Il me suffira ici de dire quelques mots des différentes nuances de la pourpre marine ou *purpura pelagia*.

(1) *Art. amat.* lib. III, v. 185.

(2) *Hist. nat.* lib. IX, cap. LX-LXIV.



La plus belle pourpre, la plus intense de couleur et la plus solide, se tirait de coquillages qui vivaient sur un fond mélangé; les Romains nommaient cette pourpre *dialutensis :* la *sarrane* était de cette espèce. La *tæniensis* était plus claire, et son nom indiquerait qu'elle servait principalement à teindre les bandelettes ou *tæniæ.* La pourpre *calculensis* était de la même qualité, et l'on en trouvait le coquillage dans des fonds de mer caillouteux; *calculi,* cailloux. On faisait moins de cas de la pourpre *lutensis* et de l'*algensis,* dont on pêchait le coquillage dans la vase, *lutum,* et dans des algues marines.

La pourpre la plus foncée avait une couleur qui approchait, vue en face, de celle du sang caillé, et qui, regardée de côté, avait des reflets d'un rouge-violet brillant : on la composerait avec de belle laque rouge mêlée d'une pointe de bleu; en augmentant la proportion de bleu, on obtiendrait la pourpre *améthyste,* qui était très-estimée et qui offrait le beau violet de cette pierre précieuse. C'est probablement cette couleur qu'entendent Homère et Virgile lorsqu'ils donnent à la mer l'épithète de *pourprée;* et au fait, à certaines heures du jour et après des orages, la Méditerranée offre, au milieu d'un vert d'un beau ton, des nuances très-marquées de violet ou de pourpre : j'ai souvent observé cet effet à Naples. La pourpre améthyste était très en vogue du temps d'Auguste : elle valait cent deniers, environ 90 francs, la livre romaine [10 onces 5 gros 53 grains de notre livre, ou 327,187 grammes]. En teignant l'améthyste avec de la pourpre de Tyr, on obtenait la *tyriaméthyste* dont parle Pline. La couleur *hyacinthe,* que l'on comparait à la pourpre, semble avoir été un bleu-de-ciel tirant sur le violet, peut-être un lilas. On voit à des vêtemens dans les peintures antiques, quoiqu'elles aient beaucoup perdu de leur fraîcheur, une couleur qui approche de cette teinte. L'*ianthinus color* était une espèce de violet; *ion,* violette. Il y avait aussi une couleur *cæsius* ou le *glaucus color,* qu'on peut croire être un bleu clair tirant peut-être un peu sur le vert. Le *cæruleus color* était le bleu-de-ciel.

Le BUCCIN, coquillage plus petit que la *pourpre pélagienne,* fournissait une couleur d'un rouge plus clair : en la mélangeant avec la pourpre foncée, on en obtenait une très-brillante, et qui devait ressembler à ce que nous appelons *l'incarnat* ou *le rouge de cerise;* on en variait le ton par les proportions du mélange.

La pourpre de Tarente, très-estimée, était d'un rouge vif. On appelait *dibaphe,* ou deux fois teinte, la belle pourpre de Tyr : elle se payait jusqu'à 1000 deniers la livre romaine; ce qui donne 1346 francs pour notre livre, et met cette pourpre à un prix presque aussi élevé que l'or et que l'outremer. Au reste, Pline dit qu'autrefois, pour marquer la valeur de cette pourpre, on faisait remarquer qu'elle était deux fois teinte, mais que, de son temps, toutes les pourpres étaient soumises à deux préparations. On ne conçoit pas trop sa manière de calculer; car c'était sans doute l'étoffe qui recevait deux bains de pourpre, et elle ne pouvait pas se vendre à la livre : il faut entendre que c'était le prix de l'espèce de pourpre qu'on employait pour teindre la *dibaphe.*

L'autre qualité de pourpre, ou la pourpre végétale, était une couleur très-différente de la pourpre pélagienne, et il existait entre ces couleurs le même rapport qu'entre la laque ou l'amarante et le vermillon. Cette pourpre se nommait en grec *κόκκος*, *coccos*, en latin *coccus*, mots qui signifient proprement une graine. On la tirait, ou d'une substance végétale, ou peut-être de quelque insecte qu'on recueillait sur certains arbres. Ce pouvait être le kermès, qui vit sur l'yeuse, espèce de chêne vert. L'Espagne, l'Afrique, la Cilicie, la Galatie et le midi de la Gaule, étaient abondans en *coccus*; il y en avait aussi en très-grande quantité dans le territoire de Gnide en Carie, et il paraît que celui d'*Emerita* en Lusitanie, aujourd'hui Mérida, était le plus estimé. D'après ce que Pline rapporte du *coocus* (1), c'aurait été la baie d'un arbrisseau de la grosseur d'un grain de poivre, à moins que l'on n'ait pris pour une baie un insecte desséché, comme cela est arrivé pour la cochenille, dont le nom vient de *coccus*, et qui, pendant long-temps, regardée comme la graine du nopal, était nommée *graine d'écarlate*. Avant de connaître la cochenille ou le *coccus* de l'Amérique, on se servait, pour teindre, de celui de Pologne et d'autres pays, qui donnait une belle couleur, mais moins vive et moins solide que celle de la cochenille, qui, du reste, selon quelques naturalistes, paraît être originaire d'Afrique; ce qui permettrait de croire que les anciens l'ont connue, puisque le *coccus* d'Afrique avait une grande réputation. Pline dit qu'il ne faut employer le *coccus* ni trop jeune ni trop vieux : celui qui n'avait qu'un an, n'était pas d'une couleur assez vive; la couleur de celui que l'on gardait quatre ans, était très-affaiblie. Il compare celle du beau *coccus* au vermillon et à la peau d'un rouge vif qui entoure les yeux du *tétraon* ou coq de bruyère; ce qui convient très-bien à l'écarlate que produit la cochenille. En teignant avec la pourpre de Tyr une étoffe déjà teinte en *coccus*, on obtenait la couleur nommée *hysginus*, qui devait être une sorte de ponceau.

Le CROCUS, ou la couleur jaune-safran, était aussi très-recherché par les anciens, et c'est, avec le vert clair, une des couleurs que dans les peintures antiques on voit le plus souvent aux vêtemens, surtout aux robes d'un tissu léger. Le vert-de-mer, ou le céladon, y est particulièrement affecté aux divinités marines et aux nymphes, ainsi qu'on le voit aussi dans Ovide (2); et c'était peut-être la couleur appelée *cymatilis* [*κῦμα*, flot de la mer], qu'on nommait aussi *venetus* et *flavus*. Les anciens aimaient beaucoup les étoffes de couleurs changeantes; elles sont indiquées par les auteurs, et l'on en trouve dans les peintures antiques : on en voit de lilas changeant en jaune vif. Cependant, cet effet ne pouvant bien se produire que dans des étoffes de soie, il est probable que ce ne fut que lorsque l'usage de cette substance se fut répandu que l'on introduisit celui des étoffes changeantes. On peut croire qu'il entrait de la soie dans l'étoffe des vêtemens auxquels leur transparence avait fait donner les noms de *togæ vitreæ*, robes de verre; de *ventus textilis*, vent tissu; de *nebula linea*, nuage de lin. On les nommait

(1) *Histor. natural.* lib. IX, cap. LXVI; lib. XXVII, cap. XLVI; lib. XXIII, cap. XL. lib. X, cap. XXIX; lib. XXII, cap. XI;

(2) *Art. amat.* lib. III, v. 178.

bombycina de *bombyx*, ver à soie, et *serica*, du pays des Sères aux Indes, d'où elles venaient. Selon le genre de leur tissu, elles s'appelaient *holoserica*, *kolovera*, lorsqu'elles étaient entièrement de soie; et *subsericum*, lorsque la trame était de coton : la *tramoserica* avait la chaîne en fil, la trame en soie. Le commerce des Indes avait fait connaître ces étoffes aux Grecs à une époque assez reculée; mais elles n'étaient pas d'un usage général : celles de l'île de Cos étaient célèbres, et on les teignait ordinairement en pourpre. Du temps d'Élagabale, ces étoffes étaient encore d'un grand prix : elles ne devinrent communes que sous Justinien; en 520, elles l'étaient dans les Gaules.

Aériné, robe bleu-de-ciel, que dans la comédie portaient les femmes âgées (1).

Alourgis. Ce nom n'indiquait pas chez les Grecs un vêtement particulier; il signifiait seulement, ou que le vêtement était de pourpre marine, ou qu'il en était composé en partie. *Alourgis* vient d'*als*, sel ou mer, et d'*ergon*, ouvrage; *alourgis*, production marine.

Amorgis, robe de femme en étoffe légère tissue de lin, et qui, selon Pollux (2), venait de l'île d'Amorgos. D'après un passage d'Eustathe sur Denys Périégète, cité dans la note 78 de la page 740 de Pollux, l'*amorgis* était de couleur olive, ou plutôt d'huile jaune verdâtre : on donnait le nom d'*amorgé* au marc d'huile ou à de l'huile trouble. Eustathe ajoute que, selon Pausanias, l'*amorgos* est la même chose que le *byssus*, et que l'*amorgis* était proprement le lin; et c'est ce que ferait croire un passage de la *Lysistrate* d'Aristophane. Peut-être donnait-on ce nom à celui d'Amorgos, et désignait-on ainsi le lin de la plus belle qualité. Le passage de Pausanias allégué par Eustathe ne se trouve pas dans ce que nous possédons de ce voyageur; mais il y en a un curieux (3), où l'on voit qu'il ne confond pas le *byssus* avec le lin, et où il ne parle pas de l'*amorgos*. Il dit que les Éléens, dont le territoire est le seul de la Grèce qui produise le *byssus* (4), sèment le chanvre, le lin et le *byssus*, dans les terrains qui leur sont propres; ce qui montre que Pausanias met une différence entre le lin et le *byssus*. Ce que, dans le reste de ce chapitre, il rapporte sur le ver à soie et sur la soie, mérite aussi d'être lu.

Amygdalinus color, couleur d'amande. Si c'était celle des amandes fraîches, c'était vert clair; ce qui est probable. Il paraîtrait cependant qu'Ovide distingue deux couleurs : celle de la partie extérieure de l'amande, qu'il appelle *gland d'amaryllis*, qui serait un vert clair; et celle de l'amande fraîche ou de sa peau, qui est d'un jaune léger (5).

Angusticlave, Laticlave. Avant de faire connaître ces vêtemens, sur lesquels il y a eu tant de systèmes différens, qu'a discutés au long Albert Rubens dans son ouvrage intitulé *De lato clavo*, il convient de dire un mot

(1) Pollux, *Onomast.* lib. IV, 119.
(2) *Ibid.* lib. VII, cap. XVI, p. 74.
(3) *Græciæ Descript.* lib. VI, cap. XXVI, §. 4.
(4) *Ibid.* lib. V, cap. V, §. 2.
(5) Ovid. *Art. amat.* lib. III, v. 183.

du *clavus*, qui avait fait prendre à ces habillemens ces noms si célèbres parmi les costumes romains. Pendant long-temps on a voulu voir dans le *clavus* un ornement en relief, une espèce de bouton en forme de tête de clou en or ou en pourpre, dont on disposait des rangs sur les tuniques que l'on aurait appelées *angusticlaves* et *laticlaves*, selon que les bandes ornées de ces clous auraient été étroites ou larges. Les uns les plaçaient horizontalement, les autres verticalement, et Juste-Lipse, Saumaise et Ferrari, ne sont pas d'accord sur les parties qui en étaient ornées. Enfin il est prouvé à présent que, malgré l'homonymie du *clavus* qui signifie un clou et du *clavus* qui servait d'ornement, celui-ci ne pouvait pas en être un en relief. Parmi plusieurs preuves que l'on a apportées, on peut citer les *mappæ clavatæ*, espèces de serviettes ou de nappes, qui certainement ne pouvaient pas être entourées d'ornemens en têtes de clou : d'ailleurs, s'ils eussent été en saillie dans les tuniques, les statues nous les auraient offerts. On a prétendu aussi que ces clous étaient des morceaux plats, ronds ou carrés, en or ou en pourpre, qu'on appliquait sur ces tuniques. Mais cette explication n'est pas plus admissible que l'autre. Il passe à présent pour constant que les Romains entendaient par *clavi* des bandes d'étoffe de couleurs différentes du fond, appliquées sur les vêtemens, soit comme ornemens, soit comme marques de distinction, et il paraît que c'étaient les *paryphæ* des Grecs. Ces bandes ou ces larges rayures sont encore nommées par les auteurs anciens, *viæ*, *virgæ*, *virgulæ*, *tramites*, *lineæ* et *zonæ*.

C'était la tunique, vêtement que l'on portait le plus habituellement à Rome, que l'on ornait de ces *clavi;* et ce n'était pas pour la rendre plus agréable à la vue, mais seulement pour établir des classes parmi les Romains et pour les faire distinguer au premier coup d'œil. Au reste, la nomenclature de ces divisions légales introduites dans le costume n'était pas nombreuse; il n'y avait que l'angusticlave et le laticlave. Le premier était orné de deux bandes étroites de pourpre, placées sur le devant de la tunique, et qui, partant des épaules, allaient jusqu'au bas. Quoique le mot d'*angusticlave* présente l'idée de *claves* ou de bandes étroites, cependant il paraît que c'était le nombre, plutôt que le plus ou moins de largeur, qui le constituait. Cette tunique était celle que les Grecs appelaient *parapêchy*, *paralourgis* et *paryphê*.

Le laticlave n'avait qu'une bande sur le devant de la poitrine. Il paraîtrait que ce fut des îles Baléares que les Romains reçurent ce vêtement, que Tullus Hostilius porta le premier; il devint ensuite commun à tous les Romains, jusqu'à ce qu'on le restreignit aux sénateurs. Cette tunique avait des rapports avec celle des Orientaux. Les Phrygiens avaient des laticlaves à manches longues : aussi Jules-César en portait-il un de ce genre, comme descendant de Vénus. C'était la tunique distinctive des sénateurs : il n'était permis qu'à eux de la porter, tandis que tout le reste des Romains était vêtu de l'angusticlave. Il n'y avait pas même de différence entre les chevaliers et le peuple, leurs vêtemens étaient pareils; et il n'en existait pas davantage entre les maîtres et les esclaves pour cette partie de leur costume. Ce qui distinguait les chevaliers romains, cette classe intermédiaire entre le sénat et le peuple, était l'anneau d'or qu'ils portaient au doigt. C'était une distinction bien peu

apparente pour les faire reconnaître. Cette uniformité de costume existait encore du temps d'Alexandre-Sévère, qui voulut y apporter des changemens pour que chaque classe eût un vêtement particulier, et que les esclaves ne fussent plus confondus avec leurs maîtres. Ulpien le fit renoncer à ce projet. Cependant, d'après différens passages, il paraît que Jules-César et Auguste avaient interdit les bandes de pourpre, *alourgê*, à toute autre personne qu'aux sénateurs qui exerçaient des magistratures. Mais par *alourgê* il faut entendre, ainsi que nous l'avons dit plus haut, la pourpre marine, qui était la plus précieuse; l'usage de la pourpre végétale était permis. Ces ordonnances, d'ailleurs, étaient tombées en désuétude dès le règne de Tibère. Sous les empereurs suivans, on ne défendit qu'une certaine pourpre marine, qui était réservée pour l'empereur et pour sa famille. Depuis Gallien, un particulier qui aurait eu la hardiesse d'en porter, eût été puni de mort comme criminel de lèse-majesté; et l'on vit dans des séditions que, ne trouvant de la pourpre nulle part, on arrachait l'étoffe pourpre dont étaient faites les enseignes, ou qu'on enlevait les robes des dieux, pour en couvrir celui que l'on voulait élever à l'empire.

Le laticlave était ce que les Grecs appelaient *mesoporphyra*, ou orné de pourpre sur le milieu, tandis que la prétexte était *periporphyra*, ou bordée d'une bande de pourpre. Les *clavi* étaient aussi appelés *sêmeia*, ou signes distinctifs : leur mot *platusêmos*, ou à large *sêmeion*, indiquait le laticlave; et le *stenosêmos*, ou à *sêmeion* étroit, était l'angusticlave. Le laticlave se portait sous la toge sans ceinture, tandis qu'avec la *penula*, manteau militaire, on ceignait sa tunique. Aussi reprochait-on à César, comme sénateur, d'avoir une ceinture sur son laticlave, et à Mécène, préfet de Rome, de ne pas en avoir sous sa *penula*, et de ce qu'exerçant une charge militaire, il donnait le mot d'ordre en habit civil. Au reste, on ornait de *clavi* d'autres vêtemens que l'angusticlave et le laticlave. La *penula* n'était même qu'une lacerne bordée de claves. La tunique angusticlave, à bandes de pourpre, était en usage en Grèce chez les gens riches; les autres portaient des tuniques à bandes blanches, nommées *paryphê*. A Sparte, les bandes de pourpre étaient interdites; à Tarente, l'angusticlave était d'étoffe légère et transparente; à Syracuse on le portait très-court.

Antheron et Anthinon, vêtement orné de fleurs ou naturelles ou peintes, que sur la scène on donnait aux divinités champêtres, surtout aux silènes.

Atrum et Pullum, chez les Romains, désignaient le noir ou le brun foncé. C'était avant les empereurs la couleur des vêtemens de deuil et de ceux du menu peuple. *Camelinum*, couleur de chameau, était un gris foncé; et *coracinum*, couleur de corbeau, offre l'idée d'un beau noir bleuâtre.

Balius color, couleur de tournesol ou de souci (1).

(1) *Voyez*, sur les couleurs des étoffes, Bayfius, *de Re vestiaria*, p. 62 et suiv.; Ferrari, *de Re vestiaria*, p. 249; et Ovide, *Art. amat.* lib. III, v. 173. Ce livre de *l'Art d'aimer* renferme beaucoup de détails sur le costume. Il y en a aussi dans les *Remedia amoris*.

Bapton, de *baptein*, teindre. On donnait en général, chez les Grecs, ce nom aux robes teintes de diverses couleurs, telles qu'en portaient dans la comédie les pourvoyeurs des plaisirs des jeunes gens; ils avaient par dessus leur *bapton* un manteau brillant brodé en fleurs, *anthinon*, et ils tenaient à la main un bâton droit nommé *arescos* (1).

Batrachis. C'était un vert qui tirait sur celui de la grenouille, nommée *batrachos* en grec. On donnait ce nom à un vêtement d'homme.

Blatta, Color blatteus. Les Romains désignaient la pourpre par ce nom, qui vient de ce qu'ils appelaient en général *blatta* toute espèce d'insectes et de coquillages. *Blatta sericum* était une étoffe entièrement de soie teinte en pourpre. On voit dans Vopiscus que le *blatta sericum* était encore très-cher du temps d'Aurélien. Ces mots appartiennent surtout au temps de la décadence de l'Empire.

Callé ou la Belle. Il paraît que, par préférence à toute autre robe, on donnait ce nom à celle qui était toute de pourpre.

Calthula, robe teinte avec la *caltha*, la fleur de souci, ou qui en avait la couleur.

Camelinum. *Voyez* Atrum.

Castaneus color, couleur de l'écorce de la châtaigne ou du tan.

Cerinon. On appelait ainsi un jaune qui rappelait celui de la cire jaune; et il est à croire qu'il y en avait plusieurs nuances (2).

Chrysosêmos. *Voyez* Sêmeion.

Cillion ou Onagrinon chrôma. C'était la couleur de l'onagre ou âne sauvage, et probablement un gris rougeâtre.

Cinericius color, gris cendré.

Clavus. *Voyez* Angusticlave.

Coccobaphès. On appelait ainsi les étoffes teintes avec le *coccus*, la pourpre végétale.

Coracinum. *Voyez* Atrum.

Crocote. C'était chez les Grecs et les Romains une robe d'une étoffe légère et souvent transparente, de couleur de safran, et que portaient les femmes; on la donnait aussi à Bacchus, à sa troupe folâtre, et à Pâris, et c'était celle de certains acteurs et danseurs. Les Galles, prêtres efféminés de Cybèle, se revêtaient aussi de la crocote. Dans Aristophane, Hercule se moque de Bacchus, qui, par-dessus sa crocote, a mis la peau de lion du héros de Tirynthe. Bacchus eût pu rendre la pareille à Hercule en le voyant, couvert de la crocote, filer aux pieds d'Omphale, qui le frappait sur la joue avec sa sandale.

Crocotion, Crocotula. Cette robe de femme ne différait sans doute de la crocote que par le moins d'ampleur, ou peut-être la couleur jaune en était-elle plus claire.

(1) Pollux, *Onomast.* lib. IV, 120.

(2) Ovid. *Art. amator.* lib. III, v. 184.

Crustæ. Il paraît qu'on donnait chez les Romains ce nom à des couleurs changeantes.

Cumatile. Il est à croire que chez les Romains on comprenait sous cette dénomination plusieurs nuances du vert-de-mer. *Cuma* en grec veut dire *flot*.

Dilores. *Voyez* Pentectène.

Encycle. On donnait ce nom à une robe qui était bordée d'une bande de couleur; *cyclos*, cercle.

Ferrugineus color, gris-de-fer, ou couleur de la fleur d'hyacinthe.

Fulvum était un beau jaune brillant, tel que l'or. Par *flavum* on entendait un jaune moins vif, celui du blé mûr; c'est notre blond. *Rutilus color* était le roux ou rouge jaunâtre. Il paraît que ces différentes nuances du jaune, mêlé quelquefois de rouge et de verdâtre, rentraient dans ce qu'on appelait *rufus color*, dont le *rubidus*, le *phœniceus* et le *spadix* étaient des nuances.

Galbinus color. On ne sait pas positivement ce que pouvait être cette couleur. D'après ce qu'en disent les auteurs, ce pourrait être, ou un bleu-de-ciel très-clair, ou un vert très-léger.

Gilvus color, jaune pâle ou couleur de miel. On retrouve dans ce mot et dans celui de *galbinus* le mot gelb, jaune en allemand.

Gruinus color, couleur de grue. Ce devait être une espèce de gris. Il paraît, d'après Ovide (1), que la couleur de la grue de Thrace était la plus recherchée.

Hololeucos, vêtement tout blanc : *holôs*, entièrement; *leucos*, blanc : c'était pour les Grecs ce qu'était pour les Romains la *toge pure* ou toute blanche.

Hydrobaphès et Psychrobaphès, étoffe teinte à froid; c'est encore aux Indes la méthode employée pour obtenir les plus belles teintures.

Lacunata. On désignait ainsi, suivant Isidore, des vêtemens ornés de petits carreaux, ou brodés, ou teints : ce genre d'ornemens est commun dans les peintures des vases.

Leucophæus color, c'était le gris foncé.

Luteus color, couleur de safran, ou du jaune d'œuf tirant sur le rouge, ou des giroflées jaunes.

Maculosus et Spumosus color, couleur ondée ou par taches, comme le gris pommelé des chevaux.

Melamporphyron, ou de pourpre noire, tunique que portaient les vieillards dans la comédie; les jeunes gens en avaient de pourpre (2).

Meliné, robe jaune-verdâtre des femmes âgées sur la scène comique (3).

(1) *Art. amat.* lib. III, v. 182. (2) Pollux, *Onomast.* lib. IV, 119. (3) *Ibid.*

Mesoleucon, robe de pourpre, sur le devant et au milieu de laquelle était une bande blanche perpendiculaire. Telle était la tunique des rois de Perse.

Mesoporphyra, tunique ornée sur le devant, du haut en bas, d'une bande de pourpre. Le laticlave des Romains était ce que les Grecs appelaient une tunique *mesoporphyra.*

Molochina. Selon Isidore (1), c'étaient des robes d'un violet tendre, couleur de mauve. On en voit dans les peintures antiques, et j'en ai remarqué qui sont doublées de vert clair.

Monolores. *Voyez* Pentectène.

Omphacinon, vêtement vert clair, de la couleur du raisin qui n'est pas mûr. Alexandre le Grand avait un goût particulier pour cette couleur.

Ostrinus color, nuance de la pourpre marine, qu'on tirait de coquillages, *ostrea.* On a cru que c'était cette couleur que Plaute nomme *subminius,* ou tirant sur le minium; cependant ce n'est pas l'opinion de Ferrari. *Ostrum,* dans les poètes, est consacré pour exprimer la pourpre.

Paragaudæ. Sous Gallien, on donna ce nom aux tuniques viriles que l'on borda de pourpre et d'or, et que jusque là les Romains avaient portées sans bordure; car la bordure en pourpre n'était permise qu'aux femmes.

Paralourgis et Paryphês, robe bordée des deux côtés d'une bande de couleur, ordinairement de pourpre marine; chez les Ioniens on l'appelait *pêchyalês :* nous avons vu plus haut que les *paryphæ* étaient des bandes de pourpre.

Parapêchy. C'était une robe blanche avec des manches qui allaient jusqu'au coude et qui étaient en pourpre.

Paraporphyros, Periporphyros, robe bordée de pourpre; on lui donnait aussi le nom d'*euparyphos,* ou à la belle bordure. Nous avons vu appeler *callê, la belle,* par excellence, une robe de pourpre. La prétexte des Romains était pour les Grecs une toge *periporphyra.*

Pentectène, tunique avec une bordure à cinq bandes de couleur. C'était ce que les Romains, en formant un mot du grec et de leur *lorum,* appelaient *pentelores :* le *monolores* n'avait qu'une bande; le *dilores,* deux; le *trilores,* trois.

Periennète, bordé de pourpre.

Perileuque. Cette robe, le contraire de la pentectène, avait le fond pourpre ou d'une autre couleur, et était entourée de bandes blanches.

Perinêsa, robe ayant pour bordure une frange pourpre. On comparait à une île, *nêsos,* la robe qu'elle entourait; et peut-être cette bande était-elle onduleuse, ou formée d'enroulemens et de méandres, genre d'ornemens que nous appelons des grecques et qui sont fréquens dans les peintures des vases italo-grecs et dans les peintures antiques. La *toga undulata* était peut-

(1) *Orig.* lib. xix, cap. xxii.

être ornée de bordures ondulées ou en festons, quoique l'on pût appliquer cette expression à une étoffe moirée. Rien cependant ne nous indique d'une manière positive que les anciens connussent ce genre d'étoffes : car, dans le passage de *l'Art d'aimer* (1) où Ovide parle de robes qui imitent les ondes, je ne crois pas qu'il soit question de la forme, mais bien de la couleur vert-d'eau, de ces robes, qui, selon lui, convenaient aux nymphes; et dans les vers qui suivent, il ne s'agit que de couleurs.

Phœnicis, robe d'un rouge vif, nommée probablement ainsi parce que la plus belle pourpre venait de Phénicie. Homère donne souvent cette couleur aux chlænes et à d'autres parties de l'habillement de ses héros : il paraît que c'était la pourpre végétale. Chez les Romains, cette couleur prenait les noms de *phœniceus* et de *punicus*.

Platusêmos. *Voyez* **Sêmeion**.

Porphyris, robe de pourpre marine.

Porphyromigês, ou mêlé de pourpre : c'étaient des vêtemens de couleur foncée et qui n'étaient que bordés de pourpre.

Ruber color, rouge vif, couleur de feu.

Russata. On sait que les Lacédémoniens portaient à la guerre des tuniques rouges, pour que le sang y parût moins. Sous les consuls, les soldats romains étaient aussi vêtus de rouge, et on les surnommait *russati*. On mettait la tunique *russata* la veille du combat, dont elle était l'annonce.

Sêmeion. On appelait ainsi chez les Grecs les ornemens et surtout les *segmenta* et les *clavi* des Romains. Le *platusêmos*, ou tunique à large *sêmeion*, était pour les Grecs le laticlave des Romains, qu'ils appelaient aussi *mesosêmos*, parce que la bande de pourpre était au milieu de la tunique. Le *stenosêmos* des Grecs, ou tunique à bandes étroites, était l'angusticlave des Romains. Le *chrysosêmos* était une robe à bandes en or; la robe à bandes de pourpre se nommait *porphyrosêmos*.

Spadix. C'était chez les Romains un rouge qu'on ne peut pas bien définir, et qui paraît avoir tiré sur le pourpre ou le violet.

Stenosêmos. *Voyez* **Sêmeion**.

Subrufus color. Il paraît que c'était la couleur du tournesol ou du souci, et la même que le *balius color*.

Symmetria, longue robe à bordure pourpre, que Pollux (2) dit être un costume de femme dans la comédie.

La **Toga arcta** et **pulla**, étroite et d'une couleur sombre, était celle des pauvres. Aussi donnait-on au bas peuple le surnom de *turba pulla*, la foule vêtue de brun, par opposition aux citoyens aisés, qu'on appelait *gens togata*.

(1) *Art. amat.* lib. III, v. 177. (2) *Onomast.* lib. IV, 120.

La Toga candida, dont se revêtaient ceux qui briguaient des places auprès du peuple, et à qui l'on donnait le nom de *candidati*, devait son éclat et sa blancheur à une préparation de craie; celle des nouveaux mariés et des jeunes avocats était de même.

La Toga pexa, qu'on portait en hiver, était à longs poils.

La Toga pura était faite d'une laine qui avait conservé sa blancheur naturelle; c'était celle de tous les citoyens romains aisés et qui n'avaient pas d'emplois administratifs. Lorsque pour quelque crime on retranchait un Romain de la liste des citoyens et qu'on lui interdisait le feu et l'eau, il quittait la toge.

La Toge triomphale était de pourpre, ornée de palmes brodées; on en a même vu où étaient représentés en broderies de couleur les hauts faits qui avaient mérité les honneurs du triomphe.

Les différentes nuances de la pourpre faisaient donner des noms divers aux toges de cette couleur, qui, en général, se distinguaient par la dénomination de *togæ pictæ*, toges peintes ou teintes.

Trabée. On a souvent confondu la trabée avec la toge; mais il paraît certain qu'elle en différait essentiellement, et qu'elle ressemblait au *paludamentum* et à la chlamyde. C'était de même un vêtement ou un manteau militaire, et qui s'attachait avec une fibule. On montait à cheval avec la trabée; ce qui n'avait pas lieu avec la toge. Quoique la trabée fût un vêtement propre aux chevaliers romains, elle servait aussi aux dieux, aux rois, aux empereurs, aux consuls et aux augures. Ce qui la distinguait principalement du *paludamentum*, c'était la manière dont la pourpre était combinée avec le blanc dans les bandes dont elle était bordée : ainsi cette distinction est perdue pour la sculpture. La trabée des dieux avait des bandes de pourpre marine, et dans celle des rois cette pourpre était mêlée d'un peu de blanc : la trabée des augures était de pourpre végétale [*coccus*] mêlée de blanc, et tirait sur l'écarlate. Il paraît que le nom de *trabée* vient des larges bandes qui l'ornaient, et que l'on comparait à des poutres, *trabes*. D'après ce qu'en dit Albert Rubens, ce n'eût été que des bordures; mais peut-être était-ce un certain nombre de larges bandes qui, soit verticalement, soit horizontalement, ornaient quelques parties de la trabée, et qui, par leur largeur et leur disposition, ressemblaient à des poutres de couleur pourpre. Isidore donne du mot *trabée* une étymologie très-singulière; il dit qu'on la nommait ainsi, parce qu'elle *transportait de béatitude* ceux qui avaient l'honneur d'en être revêtus : *quòd in majori gloria homines transbearet, hoc est, ultrà et in posterum ampliori dignitate honoris beatum faceret.*

Trilores. *Voyez* Pentectène.

Virgatæ vestes. On appelait de ce nom les vêtemens qui, de même que le *sagum*, étaient rayés, ordinairement en pourpre, couleur à laquelle dans les Gaules on donnait le nom de *virga*. Virgile s'est servi de ce mot en ce sens; et, suivant Servius, *virgata vestis* désignait la trabée, qui était blanche à larges raies de pourpre. *Voyez* Clavus.

COIFFURE.

Chez les anciens, la coiffure fut toujours une partie importante du costume et de la parure, et l'on voit par le témoignage des auteurs et par les monumens que de tout temps on sut mettre beaucoup de variété dans la manière de tirer parti d'une belle chevelure et d'en combiner l'ajustement avec des ornemens divers. Les voiles d'étoffes ou riches ou légères, les bandelettes de différentes couleurs, l'or, le brillant des pierres fines, les fleurs et les parfums, tout fut tour-à-tour ou à-la-fois mis en usage pour relever la parure naturelle que présentent de beaux cheveux; et, dans les poèmes des anciens, les déesses, aussi bien que les mortelles, ne négligent rien de ce qui peut ajouter de nouveaux charmes à leur beauté. Dans Homère, on voit Junon mettre autant de soin à sa toilette que si elle n'eût pas possédé de célestes attraits; et Pandore, douée de tous ceux dont les dieux avaient pu l'embellir, ne devient le plus décevant des êtres que lorsque Minerve a répandu sur sa tête divine toutes les séductions de la parure. Les poètes mêmes ne sont pas toujours d'accord avec ce que nous offrent les productions de la peinture et de la sculpture. Pour faire briller dans leurs descriptions les coiffures dont ils ornent leurs personnages, ils ne nous les montrent pas avec la simplicité qui caractérise en général les figures grecques. Le bon goût des sculpteurs grecs sut, parmi la foule d'ajustemens qui se présentaient à eux dans les coiffures, choisir ceux qui convenaient le mieux à la sévérité de leur art, et l'on pourrait croire qu'il y avait pour les statues une sorte de toilette de convention, qui n'était, pour ainsi dire, qu'un abrégé de celle que les femmes se plaisaient à étaler. La sculpture n'offrait la parure que telle qu'elle devait être pour produire un bon effet, étant imitée dans des matières qui n'ont ni la légèreté ni l'éclat ni la transparence des tissus et des fleurs qu'elle employait, et que pouvaient rendre la poésie et la peinture.

Le plus ancien genre de coiffure fut sans doute celui où, pour se parer, les femmes n'avaient recours qu'à leurs cheveux, soit qu'elles les réunissent sur le haut ou sur le derrière de la tête au moyen de quelque lien, soit qu'elles les divisassent en mèches ou en tresses. L'idée de les orner de feuillages ou de fleurs était aussi très-naturelle, et elle a dû partout offrir une des premières parures; le besoin de se préserver du soleil et des injures de l'air a dû faire inventer les voiles et les coiffures de ce genre, dont l'élégance varia les formes et qu'elle orna de différentes manières.

Les Égyptiens prenaient un grand soin de leur chevelure, qu'ils divisaient en une multitude de mèches très-fines roulées en spirale, ou de tresses qu'ils étageaient et qui formaient plusieurs rangs très-serrés et très-réguliers; on retrouve cette disposition de tresses dans les figures des monumens et dans les momies. Une pareille coiffure demandait un temps considérable et une grande patience, et l'on conçoit que l'on ait eu recours à des chevelures artificielles. Aussi trouve-t-on dans les tombeaux des rois d'Égypte des perruques de ce genre, très-bien faites. Les hommes et les femmes se

couvraient aussi la tête de bonnets très-épais et très-larges des deux côtés, et qui, s'y adaptant sur le sommet, retombaient en arrière, comme aujourd'hui les résilles des Espagnols; d'autres, serrés sur le front et laissant les oreilles à découvert, descendaient sur les épaules, qu'ils recouvraient en partie : ces bonnets étaient d'étoffes rayées ou plissées, et les formes offertes par les monumens en sont peu variées. Je ne parlerai pas des têtes ou des masques d'animaux que les Égyptiens donnaient à leurs divinités, et qui étaient aussi diversifiés que l'étaient les noms et les attributs de ces dieux; on ne peut pas les ranger parmi les coiffures égyptiennes, ou du moins elles n'appartiennent qu'au costume sacré.

On attachait en Grèce beaucoup de prix à la chevelure, et les jeunes gens des deux sexes la laissaient croître jusqu'à leur adolescence. A leur mariage, les jeunes filles la consacraient à celle des déesses sous la protection de laquelle on les avait placées; ordinairement c'était Diane. Les jeunes gens offraient leur première chevelure, soit à Apollon, soit à Bacchus ou à Esculape, quelquefois aussi aux divinités des fleuves. Les Romains suivirent ces exemples. Aussi les statues des dieux étaient-elles souvent cachées sous la masse de toutes ces offrandes; ce qui devait produire un très-mauvais effet : Lucien tourne en plaisanterie cet usage de défigurer ainsi les images des divinités, qu'il n'était plus possible de reconnaître. Comme on tenait beaucoup à la chevelure, une des plus grandes marques de deuil, lorsqu'on la portait longue, était de la couper et de la déposer sur le tombeau des personnes que l'on aimait : mais, chez les peuples où l'on préférait les cheveux courts, on les laissait croître pour marquer que la tristesse ôtait tout desir de soigner sa parure.

Les jeunes filles grecques, en général, rassemblaient et renouaient leurs cheveux sur le haut de la tête, dont les côtés étaient entièrement découverts; les femmes les séparaient également sur le front, et formaient sur le derrière de la tête une touffe ou un nœud qui quelquefois était assujetti par des nattes. Des cheveux épars et à l'abandon étaient un signe de chagrin ou de délire. On les donnait ainsi aux bacchantes, qui dans l'ivresse et le plaisir, rejetant leurs ornemens, oubliaient avec la décence les soins de leur toilette. Cependant d'après des figures d'ancien style, telles que celles d'Égine, on voit que dans les premiers temps la chevelure n'était pas ajustée avec autant de simplicité : elle était divisée sur le devant et les côtés en une infinité de petites boucles alongées, ou de torsades et de tresses d'une grande régularité, qui rappellent celles des Égyptiens; et par derrière elles sont ondulées de même très-finement et passées au fer. Une bandelette étroite les réunit au-dessus de la nuque, et elles tombent en pointe sur le dos. De pareilles chevelures se voient, entre autres, à des têtes de Minerve d'ancien style, à des caryatides; à un beau Bacchus indien de Naples, regardé pendant long-temps comme un Platon; à une superbe tête du même dieu que possède M. le prince de Talleyrand. En considérant bien cette tête, je ne serais pas éloigné de croire que le double rang de boucles ondulées parallèles et très-fines qui tombent sur le front, ainsi que les deux faces plates, relevées et repliées des deux côtés, tiennent au diadème, et que

c'était une espèce de garniture ou de tour de cheveux qu'on plaçait tout d'une pièce sur la tête (1). On ne trouve plus de coiffures de ce genre dans les figures grecques d'un style moins ancien; elles parurent sans doute aux statuaires avoir trop de sécheresse : celles qu'ils adoptèrent, et qui étaient plus simples, avaient plus de mouvement, et, dégageant le cou et les épaules, étaient plus propres à développer dans les têtes la beauté de leurs contours. Nous aurons plus d'une fois l'occasion de faire des observations sur les différentes manières dont les Grecs et les Romains ajustèrent leur chevelure à différentes époques, et il suffit ici d'en parler en général. Nous la verrons souvent changer, et, s'éloignant de la simplicité pure et élégante de celle des anciennes figures grecques, devenir très-compliquée et de mauvais goût dans les modes romaines sous les empereurs, malgré les déclamations des philosophes et les satires des poètes. Il y avait du temps d'Ovide tant de diverses espèces de coiffures, que le goût variait et augmentait chaque jour, qu'il assure qu'il lui serait aussi difficile de les énumérer que de compter les glands d'un chêne, les abeilles du mont Hybla, et les animaux qui errent dans les forêts des Alpes. Il donne le nom de *positus* aux manières innombrables d'arranger les cheveux, dont souvent même le désordre était un effet de l'art le plus raffiné (2).

Acus, aiguilles. On s'en servait, soit pour séparer les cheveux sur le devant de la tête, soit pour les fixer après les avoir réunis en nœuds, en nattes ou en tresses derrière la tête. Celles du premier genre, que les Romains appelaient *acus discriminales, discernicula,* ne faisaient pas partie de la coiffure. Festus leur donne en outre le nom de *cnaso*. Chez les anciens Romains, le jour des noces, on séparait avec la pointe d'une lance les cheveux de la jeune fiancée pour indiquer que d'elle naîtraient des hommes courageux. Les autres aiguilles se nommaient *crinales* et *comatoriæ.* Elles étaient de toutes les formes, droites, courbes, en ivoire, en bois, en métal et même en or, et longues de trois pouces jusqu'à sept ou huit; la tête en était souvent très-ornée, et dans les collections d'antiquités on en voit qui sont terminées par de petites figurines très-bien travaillées de Vénus et d'autres divinités. On en trouve quelquefois de moins d'un pouce de haut en or et en argent qui ont pu faire partie de ces aiguilles de tête. Il y en avait en roseau, que l'on nommait *calaucides,* et qui probablement étaient les aiguilles des personnes peu aisées (3).

Ampyx. Ce que le grand Étymologiste rapporte sur cet ornement de la coiffure, qu'il nomme aussi *strophion,* n'apprend guère ce que ce pouvait être; il se contente de dire qu'il servait à maintenir les cheveux. Ce terme, dans le sens d'indiquer une partie de la coiffure des femmes, n'est employé qu'une fois par Homère au sujet d'Andromaque dans un passage que j'aurai l'occasion de citer plus loin (au mot Crêdemnon). D'autres endroits du

(1) *Voy.* t. I.er, la vignette de la page 87.

(2) Ovid. *Art. amat.* lib. III, 149; *Medicamina faciei,* v. 19.

(3) *Voyez* Bartholinus, *de Inauribus,* p. 38 et suiv. Ce petit ouvrage est très-curieux.

même poète offrent l'*ampyx* comme un ornement en or qui servait à relever les crins des chevaux, et qui peut-être était placé sur le haut de la tête. Pollux ne donne aucune explication de l'*ampyx* des femmes, et il se borne à s'appuyer du vers de l'Iliade : mais il paraît assez vraisemblable que l'*ampyx* était une large bande, ordinairement en or, qu'on portait sur le haut de la tête en avant et qui contenait les cheveux, ou peut-être dont on se ceignait le front.

Anadêmata, Anadesmê. On donnait en général, chez les Grecs, ces noms à toutes les bandelettes ou à tous les liens [*desmos*] qui servaient à contenir et à orner la chevelure. Par l'épithète qu'Homère (1) adapte à l'*anadesmê* qui faisait partie de la coiffure d'Andromaque, il paraîtrait que c'était une bandelette tressée ou une natte.

Anciæ. Isidore de Séville appelle ainsi des boucles, des mèches ou des anneaux de cheveux qui tombaient près des oreilles, et qui étaient du même genre que ce que les Romains nommaient *cirri*, *cincinni*, et les Grecs, *plocamoi*. On voit dans Tertullien que l'on donnait toute sorte de formes aux *cirri*, aux *cincinni;* il y en avait de serrés, de légers; d'autres étaient en mèches ondulées et relevées. Festus appelle *capreoli*, petits chevreaux, les *cincinni* tortillés. Il y avait aussi de la différence entre les *cincinni*, les *cirri* et les *annuli* ou anneaux, et l'on peut se faire une idée des mèches des *cincinni* par la comparaison que Cicéron en fait avec des franges. Parmi les aiguilles de tête, quelques-unes paraissent avoir eu la forme de petits tubes pour fixer les anneaux ou les boucles de cheveux. *Voy.* Calyces.

Annuli. *Voyez* Anciæ.

Apex. Ce nom, qui proprement signifie *sommet*, s'appliquait particulièrement au bonnet des prêtres et surtout à celui du flamine de Jupiter à Rome; il s'arrondissait suivant la forme de la tête, et était terminé par une houppe de laine fixée autour d'une petite tige de bois. C'était probablement cette particularité qui lui avait fait prendre le nom d'*apex*, qu'Isidore fait venir du vieux mot latin *apire*, lier. Il faut aussi que cette petite houppe se soit mise ou ôtée à volonté; car il dit qu'elle était faite avec la laine de la victime. Il est possible qu'on l'ait renouvelée à chaque sacrifice. Nous verrons des monumens qui nous offriront l'*apex* comme un emblème du sacerdoce. *Voyez* pl. 220.

Bostrychos. *Voyez* Plocades.

Calamis, Calamos, était le fer en forme de roseau creux [*calamus*] dont les Grecs se servaient pour boucler ou friser leurs cheveux, et dont les Romains ont fait leur *calamistrum*. Suivant quelques auteurs, le *calamistrum* aurait aussi été une grande aiguille qu'on faisait chauffer et qui servait à friser les cheveux. L'épithète de *calamistratus*, aux cheveux frisés et en anneaux, se prenait à Rome en mauvaise part et désignait des personnes de mœurs très-dissolues.

(1) *Iliad.* X, v. 468.

Calamides. *Voyez* Acus.

Calumma, sorte de voile qui, d'après Dicéarque, était en usage à Thèbes, et qui, cachant tout le visage, ne laissait à découvert que les yeux : les femmes orientales en portent encore dans ce genre (1).

Calyces. C'était quelque partie de la parure des femmes. D'après Homère et Anacréon, ce serait une couronne, et peut-être une couronne de roses; car l'Anthologie ferait penser que le mot *calyx* était proprement affecté aux boutons de cette fleur, et que *couronné de calyces*, *καλυκοςέφανος*, était synonyme de *couronné de roses*. Cependant ce que rapporte Hésychius permet de croire que les calyces étaient, ou une espèce de collier, ou de petits tubes d'or qui servaient à fixer les anneaux des cheveux. *Voyez* Anciæ.

Calyptra. Par la manière dont Homère et les autres poètes parlent de la *calyptra*, on voit que c'était un voile, et que, placé sur la tête, il terminait, pour ainsi dire, toute la parure. Il paraît même d'après quelques bas-reliefs, si du moins le voile qu'ils offrent est la *calyptra*, ce qui est à présumer, qu'il était détaché du reste des vêtemens. Quelquefois le manteau servait aussi de voile, lorsqu'on en relevait un pan pour se couvrir la tête; ce qui rappelle la manière dont, en quelques pays, les femmes la mettent à l'abri en y ramenant ou leur mante ou le derrière de leur robe : mais rien ne nous indique quelle était la forme de la *calyptra*, et s'il y en avait même une qui y fût particulièrement affectée. Ce pouvait être une pièce d'étoffe ordinairement fine et transparente, souvent enrichie de broderies, qu'on plaçait sur la tête comme le *mezzaro* des Génoises, et dont on pouvait s'envelopper en partie le corps (*καλύπτω*, *calyptô*, je cache). Ce voile prit différens noms chez les Romains : il s'appelait *rica* pour les prêtresses, et *flammeum* pour les nouvelles mariées.

Capitulum et Capitulare. Isidore, en parlant de cette coiffure, paraît ne pas trop savoir ce que c'était; il dit que peut-être elle était terminée sur le haut de la tête par une double pointe. S'il n'y en avait qu'une, ce pouvait être dans le genre du capulet des Pyrénées, dont le nom a du rapport avec *capitulum* et a la même étymologie (*caput*, tête), et qui sert de coiffure et de manteau.

Capreoli. *Voyez* Anciæ.

Casques. Du moment où il y eut des combats et des armes, la tête dut être une des premières parties que l'on songea à garantir des atteintes et des blessures. On la couvrit d'abord de la dépouille de grands animaux féroces, dont le crâne desséché et solide formait une espèce de casque; et c'était autant comme armure que comme trophée de leurs prouesses qu'Hercule, Thésée, Adraste, se coiffaient de la peau dure et hérissée des lions et des loups qui étaient tombés sous leurs coups. Mais ces peaux couvraient presque toute la personne; et l'on voit, dans des peintures de vases de très-ancien style, la peau de lion que porte Hercule fixée autour

(1) *Voyez* Schneider, *Lexic. græc.* au mot Κάλυμμα.

de lui par une ceinture : il a dégagé sa tête de la partie qui lui servait de coiffure et qui retombe en arrière sur le dos. On voulut, sans doute, avoir pour la tête une armure qui fût isolée et qui ne tînt pas à celle qui défendait le corps. On fit de ces armures avec les peaux de divers animaux : celle du chien y fut souvent employée, et ce serait du nom de cet animal, en grec *cuôn,* que serait venu celui de *cunéê,* un de ceux par lesquels on désignait les casques. Mais, quoique ce mot indiquât originairement les casques en peau de chien, on l'appliquait aussi à ceux qui étaient faits en peau de taureau et même à ceux de métal. La peau de taureau offrait beaucoup de solidité, et dut être préférée aux autres ; il paraît d'après Homère que le casque de Diomède était de ce cuir. Lorsque le métier de corroyeur était encore dans son enfance, et que, pour faire les boucliers, on se servait ordinairement, ainsi qu'on le voit dans l'Iliade et dans l'Odyssée, de peaux crues qu'on recouvrait ensuite de bandes de métal, il est à croire qu'on faisait de même usage de ces peaux pour former les casques. On devait, en les tirant et les ajustant sur un morceau de bois arrondi, leur donner à peu près la forme de la tête ; on les laissait ensuite se sécher et se durcir : ce n'étaient que des bonnets ou des calottes de cuir qui emboîtaient la tête, et dont la partie postérieure descendait jusque sur le cou pour le garantir. Une partie de la peau se relevait sur le front; on rendait par-là le bord moins dur que si on l'eût coupée. Les côtés étaient échancrés et tournaient autour des oreilles. Ces anciens casques et ceux qu'on fit à leur imitation, étaient presque demi-sphériques : ils n'avaient ni visière ni cimier, *phalos* et *lophos ;* aussi les appelait-on *aphaloi* et *alophoi,* sans cimier. La manière dont les lexicographes expliquent les deux premiers mots, n'est pas très-claire, et l'on sait même par eux que, postérieurement à Homère, le sens n'en était pas déterminé : l'un des deux exprime le cimier, et l'autre, le canal tenant au casque dans lequel il était placé. Il paraît que c'était le *lophos,* et que le cimier était rendu par *phalos,* mot que le grand Étymologiste fait venir de *phaô,* je parais, je brille, parce que, selon lui, cette partie qui terminait le casque était ornée et brillante. Ce que l'on trouve dans Homère, n'indique pas l'espèce de casque à laquelle il donne le nom de *corys,* que l'on fait venir de l'ancien mot grec *corsê,* tête ; et bien que dans ses récits cette armure soit tantôt en cuir et tantôt en métal, il emploie indistinctement les mêmes expressions : on la trouve aussi sous les noms de *pêlêx* et de *pericephaleia.* Ce dernier mot indique une coiffure (*peri,* autour, et *cephalê,* tête), et le grand Étymologiste dérive le premier du verbe grec πάλλειν, *pallein,* remuer, parce que l'on mettait et l'on agitait dans un casque les boules qui servaient à consulter les sorts.

Ce fut ce casque rond, avec ou sans cimier, qui servit de modèle à ceux des Romains et devint leur *cassis.* Il est plus commun dans leurs monumens que dans ceux des Grecs, quoiqu'on l'y trouve aussi ; et parmi plusieurs ouvrages grecs où on le voit, on peut citer les bas-reliefs du Parthénon, des têtes d'Amazones, et un héros que, dans ses *Monumens inédits,* p. 153, Winckelmann croit être Diomède. Mais ordinairement les monumens grecs nous offrent des casques d'une forme différente de celle dont nous venons

de parler : elle est peut-être plus élégante que l'autre, et c'est celle qu'en général, dans les arts, on a adoptée pour caractériser le casque grec, quoique, dans le fait, elle ne soit pas plus grecque que l'autre. La forme générale de ces casques, dont la bombe est plus alongée et plus ovale que celle des autres, est trop connue pour qu'il soit besoin de la décrire : un coup-d'œil sur les monumens et les médailles en donnera une idée plus juste que tout ce que l'on pourrait en dire.

Les différentes parties des casques portaient des noms divers. Dans ceux qui étaient ronds, la *stephané* était la partie relevée sur le front et qui formait comme une couronne autour de la tête. On pouvait aussi, dans les casques alongés, désigner ainsi ce qui était au-dessous de la bombe, et que dans plusieurs casques on voit entouré d'une couronne de feuillages. Les *généiastères* [*geneion,* menton], ou les *pareiai* [*pareia,* joue], comme nos mentonnières, servaient à maintenir le casque et se réunissaient sous le menton; elles étaient en cuir, garnies de plaques de métal, et souvent enrichies de têtes d'animaux et d'ornemens d'un travail très-recherché. Lorsqu'on n'attachait pas les généiastères, on les relevait dans des passes de métal fixées au bas de la bombe du casque. Il ne faut pas confondre ces mentonnières avec des bandes que l'on voit quelquefois au-dessus des oreilles et qui sont repliées sous le casque : ce sont bien aussi des mentonnières, mais elles ne tiennent pas au casque; c'étaient les fanons ou appendices du bonnet de feutre, *pilos,* dont était garni l'intérieur du casque. On ne peut douter de cette particularité d'après ce que rapportent les auteurs et d'après les restes de feutre que l'on a trouvés dans des casques. Celui que M. le comte de Forbin a rapporté de Milo, et qui est conservé au Musée royal, en est une nouvelle preuve : on y voit encore les trous qui, le long des bords, servaient à fixer le bonnet de feutre. Les généiastères se nommaient aussi *ocheus* et *himas,* courroie. Après avoir passé sous le menton, elles se nouaient sur la nuque, du moins dans les temps très-reculés. Celles de Pâris, dans Homère (1), étaient en cuir brodé. Ce cuir était fait de la peau d'un bœuf ou d'un taureau tué *avec violence;* et les commentateurs, en faisant remarquer que ce n'est pas sans raison qu'Homère emploie ces expressions lorsqu'il s'agit des peaux d'animaux dont on se servait pour les casques ou les boucliers, ajoutent que les anciens croyaient que la peau d'un animal tué avec violence était beaucoup plus forte et plus durable que s'il avait péri d'une mort naturelle et paisible.

Les casques grecs n'avaient pas proprement de visière dans le sens que nous l'entendons, c'est-à-dire qu'elle n'était pas mobile et ne se rabattait pas sur le visage comme celle de nos anciens chevaliers. J'ai dit les casques grecs; car, chez les Romains, ceux des gladiateurs étaient garnis de visières mobiles, qui quelquefois avaient devant chaque œil une petite grille carrée, ou de petits trous disposés en rond, tandis que d'autres n'en ont que devant un des deux yeux. Les bas-reliefs d'un des beaux tombeaux de la rue des Tombeaux à Pompéi, que j'ai découverts, quelques autres

(1) *Iliad.* Γ, v. 371.

figures de gladiateurs, en bronze, en ivoire, et, entre autres, une petite figure en bronze de mon cabinet, qu'a publiée Mazois, offrent ces particularités curieuses, sur lesquelles, dans d'autres endroits, nous nous plairons à donner plus de détails. Ce que l'on appelait *metôpon* et *geisson* dans les casques grecs de forme alongée, était bien une espèce de visière, percée de deux ouvertures pour les yeux, et d'une fente qui répondait au nez et à la bouche; mais cette visière faisait corps avec la bombe du casque. On la nommait *metôpon* parce qu'elle était au-dessus du front, et le mot *geisson* indiquait que, comme un toit, un auvent, elle était en saillie sur le visage et le protégeait. Il paraîtrait que cette espèce de casque s'appelait particulièrement *aulôpis* à cause de ses ouvertures, *auloi;* elle était ordinairement ornée d'un cimier : lorsque le casque en était dépourvu, outre les épithètes *aphalos* et *alophos* que nous avons vues, on lui donnait encore celle de *cataityx*. Dans les momens où l'on avait le casque en tête, mais où l'on n'était pas aux prises avec l'ennemi, on le plaçait sur le derrière de la tête; le *metôpon* portait obliquement sur le haut, et s'avançait sur le front. Lorsqu'on en venait aux mains, le casque se ramenait en avant et se rabattait sur les yeux. Plusieurs bas-reliefs très-rares et de temps reculés, et des peintures de vases très-anciens, offrent des héros ayant la visière baissée de cette manière. Les héros que présentent les intéressantes statues d'Égine, ont aussi des casques placés, les uns en avant, d'autres très en arrière : mais ils se font remarquer par une particularité qui se retrouve dans beaucoup de casques du moyen âge; au lieu d'une visière percée d'ouvertures, ils ne sont en avant terminés que par une languette étroite qui couvre le nez et le garantit.

Les casques étaient susceptibles de beaucoup d'ornemens, soit sur la bombe ou sur la visière, qu'on enrichissait d'ouvrages en relief, repoussés, ciselés ou rapportés en différens métaux, soit par les accessoires qu'on y ajoutait. On en surmontait le cimier de panaches, *etheirai,* ou de crêtes fixées dans des rainures de la bombe, et faites de crins de cheval de diverses couleurs, mais surtout blancs ou couleur pourpre; ce qui avait fait donner au casque les épithètes d'*hippouris,* d'*hippocomos* [*hippos,* cheval; *oura,* queue; *comos,* ornement, ou *comê,* coiffure] : quelquefois on l'ombrageait par deux ou trois de ces crêtes très-fournies, qui faisaient appeler les casques ainsi décorés, *amphiphalos, triphaleia* ou *tryphaleia,* à deux ou à trois *phaloi* ou crêtes : celle du milieu, sur le sommet de la bombe de la *triphaleia,* était élevée et se terminait par une longue touffe de crins que le vent agitait, et l'on voit dans Homère le petit Astyanax effrayé du mouvement de la longue crinière pourpre du casque d'Hector. Les crêtes qui accompagnaient celle du milieu, étaient courtes, dressées et raides; quelquefois elles étaient faites de fils en or : souvent aussi ces panaches étaient soutenus par des figures en relief, telles que des sphinx, des chevaux, des *scylla,* des griffons, des serpens ou d'autres animaux du même genre; et l'on voit des casques très-élégans où le panache ne touche pas au cimier, mais en est détaché et n'est porté que par une tige droite de quelques pouces de long. Les Romains nommaient *jubæ* et

cristæ ces panaches et ces crêtes, et souvent les poètes désignent sous ces expressions tout l'ensemble du casque. Au reste, il n'est guère possible et il serait même superflu de décrire tous les ornemens dont on se plut à enrichir les casques et qui sont très-variés. On ne peut rien faire de mieux à ce sujet que de consulter les monumens et les médailles de la Grèce et de la grande Grèce; les médailles de Vélia offriront aux artistes un ample recueil de casques des plus belles formes. Les colonnes Antonine et Trajane leur rendront le même service pour les casques romains.

On ornait aussi les casques avec des ailes ou des plumes élevées qui s'adaptaient de chaque côté dans des coulisses, comme aujourd'hui nos plumets : les peintures des vases antiques offrent des casques de ce genre; on en voit de très-curieux dans des peintures de tombeaux découverts à Pæstum et qui font partie de la riche collection du musée de Naples. Ces ailes en plumes sont de diverses couleurs, et il y en a jusqu'à quatre.

Parmi les casques des peuples que les Grecs appelaient barbares, on remarque, pour la grâce de leur forme, ceux des Phrygiens; ils ont conservé la forme de leur bonnet; le cimier en est recourbé et revient en avant : sur les médailles on en voit qui sont enrichis d'ornemens variés et élégans, mais qui ne font pas disparaître la forme primitive. On ornait aussi ou plutôt on armait dans les premiers temps ces casques de deux ou trois cornes pointues qui pouvaient servir de défense et qui donnaient au guerrier un aspect plus effrayant. Lorsque les Romains étaient en marche, ils portaient leur casque suspendu à leur côté. Dans d'anciens bas-reliefs grecs, les dieux ou les héros les tiennent à la main; quand ils se rencontraient, même dans le combat, et qu'ils entraient en pourparler, c'était une politesse et une marque de confiance de quitter son casque et son bouclier. Les anciens prenaient un grand soin de leur casque : l'étui où ils le renfermaient, se nommait *lopheion.*

Causia, coiffure ou chapeau particulier aux Macédoniens, et qui, étant en feutre, bas de forme et à larges bords légèrement relevés, ressemblait au pétase thessalien et à nos grands chapeaux à bords rabattus, tels qu'on en portait autrefois. La *causia* des rois de Macédoine était blanche et entourée d'une large bande ou diadème. Cette coiffure, dit Eustathe, servait aux Macédoniens de casque à la guerre et de bonnet contre le froid; et il se pourrait que les bords s'en rabattissent de manière à couvrir les oreilles et les joues. Les médailles de Macédoine offrent des têtes qui paraissent coiffées de la *causia.* Le grand Étymologiste nomme aussi cette coiffure *camelaucion;* ce qui pourrait indiquer que c'était une étoffe foulée de poils de chameau. Du temps de Caligula, le peuple romain porta la *causia,* surtout au théâtre.

Cécryphale. Cette partie de la coiffure des femmes que les Athéniens appelaient *cécryphante,* était une espèce de filet ou de réseau, comme on en porte en plusieurs pays, laquelle servait à contenir la masse des cheveux sur le derrière de la tête; l'usage en était ancien, cependant il n'en est question qu'une seule fois dans Homère. *Voyez* plus loin Crêdemnon.

Cidaris, coiffure persane en feutre et de forme conique. Elle était quelquefois garnie de larges bandelettes ou de fanons qui tombaient sur les épaules ou pouvaient se nouer sous le menton. Pollux (1) et le grand Étymologiste donnent à la *cidaris* le nom de *tiare* et de *cyrbasie*, et confondent ensemble ces coiffures. Mais il me paraîtrait d'après Plutarque (2) qu'on pourrait croire que la coiffure persane, ou du moins celle des rois de Perse, était composée de deux parties : la tiare était le bandeau royal et entourait le bas de la coiffure, et la cidaris était le bonnet pointu que les rois seuls avaient le privilége de porter droit, tandis que la cidaris des autres Persans devait être inclinée; aussi, quand un roi de Perse accordait à un de ses enfans la cidaris droite, c'était l'associer à l'empire. Il paraît que la cidaris était d'une couleur unie : mais la tiare était ordinairement blanche, rayée de bleu-de-ciel, et enrichie d'or et de broderies, et même de pierres précieuses et de perles. La cidaris était aussi une coiffure arménienne, et on la voit sur des médailles, tantôt avec la pointe courbée en avant comme celle du bonnet phrygien, et tantôt en arrière. Le bouton ou le globule qui termine la pointe de quelques cidaris, me semble avoir dû servir à en relever et à en fixer les fanons. Le bonnet phrygien à fanons que portent Priam, Pâris, Atys, les prêtres de Cybèle, est une espèce de cidaris.

Cigales. On voit dans Athénée que les Athéniennes portaient dans leurs cheveux des cigales d'or, et qu'elles en suspendaient aux anneaux qui tombaient sur le front.

Cincinni, Cirri. *Voyez* Anciæ.

Corymbi et Cotyli. *Voyez* Plocades.

Corymbion. On donnait ce nom à une sorte de coiffure qui, réunissant les cheveux en nœud sur le haut de la tête en forme de touffe, rappelait celle des grappes de corymbes du lierre. Cette coiffure se nommait aussi *crobylus*, quoiqu'on ait cru que le *crobylus* était particulièrement affecté aux jeunes garçons. On appelait *scorpion* cette manière de nouer les cheveux des enfans. L'Apollon du Belvédère et la Vénus de Médicis ont la coiffure en corymbe.

Couronnes. La suite de cet ouvrage devant m'offrir plus d'une occasion de parler avec détail de toutes les espèces de couronnes en usage chez les anciens et qui étaient aussi variées et aussi nombreuses que les divinités auxquelles on les consacrait, ou que les matières dont on les faisait, et que les actions qui méritaient d'en être honorées, je n'en dirai ici que peu de chose. Il est inutile de remonter à l'origine des couronnes, et de discuter si c'était à Jupiter ou à Bacchus, à Isis ou à Neptune, qu'on les devait; cette invention est si simple, que l'idée en dut venir aisément et dans tous les pays, sans qu'il fût besoin de se communiquer une pareille découverte : les peuples sauvages, ou très-voisins encore de l'état de nature, se couronnent de plumes d'oiseau les plus riches en couleurs ou de feuilles

(1) *Onomast.* lib. VII, 58.

(2) *Vie d'Antoine.*

d'arbre; et du moment où il y eut des dieux, des femmes et des fleurs, il dut y avoir des couronnes, et c'était à-la-fois un hommage et un ornement. Il n'y avait pas de fêtes ni de festins sans couronnes : elles accompagnaient et embellissaient les prières et les plaisirs; leur doux parfum, ou leur fraîcheur, tempérait les ardeurs du vin; c'était, pour ainsi dire, des amulettes contre l'ivresse et les folies de Bacchus; l'Amour et l'Hymen en ornaient la couche des nouveaux époux; on en parait les autels, et l'on y déposait celles dont on s'était ceint la tête. Les rois, les héros, les vainqueurs dans les combats ou dans les jeux solennels, portaient la couronne comme l'insigne le plus honorable de leur puissance ou de leurs exploits; et si l'on en offrait aux dieux protecteurs sur le berceau de l'enfant à son entrée dans la vie, on en consacrait aussi sur la tombe des morts comme pour honorer et charmer leurs mânes, et comme une image de la briéveté de la vie.

Le nom latin *corona* vient des mots grecs *corônê* ou *corônis*, qui cependant n'étaient pas employés dans le sens que nous donnons, ainsi que les Romains, au mot *couronne*. Ce n'est chez Homère que la partie courbe de l'arc, ou l'anneau dans lequel passait la courroie qui fermait une porte, ou bien la partie arrondie, le couronnement de l'arrière d'un navire; ce ne fut sans doute qu'en raison de l'analogie avec la forme d'un anneau, qu'on en donna le nom au cercle dont on se ceignait la tête. Mais les termes par lesquels les Grecs exprimaient l'idée de couronne, étaient *stephos*, *stephanê* et *stephanos*, qui viennent de *stephein*, entourer, orner. Malgré l'ancienneté de ces mots, on ne les trouve pourtant pas dans Homère avec l'acception de *couronne*. Il donne le nom de *stephanê* à la partie du devant du casque qui s'élève sur le front, et c'est bien, dans le fait, une espèce de couronne. La *stephanê* n'est employée par Homère qu'une fois dans le sens de *couronne*, et ce n'est que dans la description du bouclier d'Achille (1), morceau qu'il y a bien des raisons de croire intercalé dans le poème d'Homère. L'opinion que j'ai émise à ce sujet (2), serait encore fortifiée par la présence de ce mot avec le sens de *couronne* dans ce passage, tandis que dans tout le reste de l'Iliade et de l'Odyssée, car je ne parle pas des hymnes, qui ne sont pas d'Homère, il n'est question de couronne ou de *stephanê* en aucune manière. Il est même assez singulier que jamais on ne voie dans ses poèmes les fleurs employées à cet usage, ni servir sous quelque autre forme à parer la chevelure des héros, des princesses ou des nymphes; et il est bien probable que, si l'emploi des couronnes, de quelque espèce qu'elles fussent, et des fleurs, eût été répandu de son temps, il aurait trouvé plus d'une fois l'occasion d'en parer ses personnages. Il faut cependant avouer qu'il donne une fois à Vénus (3) l'épithète d'*eustephanos* [à la belle couronne]; mais cela prouverait encore que les couronnes étaient rares, puisqu'Homère n'en accorde qu'à la déesse de la beauté. Il n'est pas dit que sa couronne était de fleurs, et peut-être était-elle en or, comme celle qu'Hésiode (4) met sur la

(1) *Iliad.* Σ, v. 597.

(2) *Voyez* ci-dessus, p. 8.

(3) *Odyss.* Θ, v. 267.

(4) *Theog.* v. 577.

tête de Pandore : car il paraîtrait, et c'est l'avis du savant Wolf, que les deux vers qui précèdent et où Minerve l'orne d'une couronne de fleurs, ont été ajoutés par des poètes postérieurs au chantre d'Ascra. Ce poète emploie cependant plusieurs fois l'épithète *eustephanos*, mais sans faire connaître quelle est la belle couronne dont il pare la tête de Vénus, de Cérès, d'Alimède; comme Homère, il se sert aussi de cette épithète pour des villes fortes, telles que Thèbes, environnées de murailles ou *couronnées* de tours. On voit ces deux poètes adapter ce mot et le verbe dont il dérive aux rivages courbes d'un fleuve, à un cercle de peuple en foule, comme la *corona populi* des Romains, à une montagne couronnée de rochers, à une île entourée d'eau, de même qu'à la tête d'Achille, que Minerve (1) couronne d'une brillante auréole de lumière.

Il paraît aussi qu'il ne faut pas prendre pour des couronnes les *stemmata* que, dans Homère, Chrysès, prêtre d'Apollon, porte à la main avec son sceptre. Le grand Étymologiste (2) dit positivement qu'on appelait *stemma* tout ce qui servait à entourer, soit la tête, soit la main, ou une partie quelconque, tandis que la couronne, *stephanos*, ne ceignait que la tête. Aussi met-il entre *stephein* et *stephanein* la même différence que celle que nous mettrions entre *ceindre* et *couronner*; se couronner c'est se ceindre, mais se ceindre n'est pas se couronner. Les *stemmata* d'Homère, que les traducteurs rendent souvent par *corona*, n'étaient que des bandelettes sacrées, que portaient à la main les supplians et les prêtres, et dont ils pouvaient se ceindre le front. Homère ne les fait paraître que trois fois dans ses poèmes, et c'est toujours entre les mains de Chrysès (3). Ce sont les *serta*, les *infulæ* des Romains; et ce n'est que par un abus ou une extension du sens primitif de ces mots qu'on les a pris dans la suite et qu'ils sont même employés par les anciens auteurs pour des couronnes. Il paraît que ces *serta* furent un des plus anciens genres de couronnes : ce n'était qu'une bande de laine dont on s'entourait la tête et dont on laissait pendre les extrémités sur les épaules et sur la poitrine. On orna ces bandes avec des fleurs et des feuillages, que l'on y fixait au moyen de bandelettes qui souvent reparaissaient et les entouraient de distance en distance, et qui, arrêtant et fermant le cercle que formait la couronne, retombaient sur les épaules. Ces bandelettes se nommaient *lemnisques*. Il y en avait de différentes couleurs; mais les plus usitées étaient le blanc et le pourpre. C'étaient ces bandelettes qui donnaient aux couronnes une sorte de caractère sacré, et elles n'étaient pas toutes ornées de lemnisques. Il y avait de ces lemnisques en or : quelquefois même ils étaient ornés de dessins ciselés ou plutôt repoussés; car les feuilles d'or que l'on employait à cet usage, étaient très-minces et très-flexibles. Cependant ce qu'on employait ordinairement comme lemnisques, surtout pour lier entre elles les fleurs dont on formait les couronnes, c'était, ou l'écorce d'une plante d'Égypte, ou celle du tilleul. On préparait pour cet usage le liber de cet arbre, dont on tirait des feuilles d'un tissu très-fin et très-uni, auxquelles on pouvait donner une longueur et une

(1) *Iliad.* Σ, v. 205. (2) Au mot Στέφανος. (3) *Iliad.* A, v. 14, 28, 373.

largeur considérables. Ces feuilles, enduites d'une espèce de colle, servaient aussi à écrire; et c'est de là qu'est venu le nom *liber*, livre, qu'on donnait à une réunion de ces feuillets ou de ces *libri*. Les bandelettes de tilleul employées pour les couronnes avaient pris le nom de cet arbre et s'appelaient *philyræ*. On nommait *tori* les espaces que laissaient entre eux les lemnisques qui entouraient la couronne; et comme ces parties étaient plus renflées que celles que serraient les lemnisques, on les comparait aux muscles, *tori*, de diverses parties du corps.

Il n'y avait pas de fleurs ou de feuillages qui ne servissent à faire des couronnes : on les variait suivant les divinités auxquelles on les consacrait, ou selon les circonstances dans lesquelles on s'en parait. Les unes étaient destinées à la joie, d'autres à la tristesse ; il y en avait même auxquelles on attribuait toute sorte de propriétés et qui étaient chères à Vénus et aux amours : aussi faisait-on, à Athènes, grand cas du talent de tresser des couronnes, et d'unir les fleurs dont les couleurs, la forme et le parfum se mariaient le mieux ensemble. Ce métier cependant n'était pas très-lucratif, peut-être à cause du grand nombre de femmes qui s'y livraient, et c'était un de ceux qui rapportaient le moins à Athènes. Mais on vit de ces bouquetières se rendre célèbres par leur adresse à tresser des couronnes, et la jolie Glycère a laissé un nom que les historiens nous ont conservé et que les poètes ont chanté. Sa jolie figure et ses talens avaient séduit Pausias, peintre habile, qui se plaisait à peindre les fleurs et les couronnes qu'avait assorties avec goût son adroite maîtresse, qui profitait aussi des conseils de son amant pour en combiner les couleurs et les disposer avec grâce. Les couronnes demanderaient bien d'autres détails et un article beaucoup plus étendu que ne peut être celui-ci; c'est même un des sujets d'antiquité qui aient été traités le mieux et dans toutes les parties par Charles Paschal, dans un ouvrage assez considérable, d'une grande érudition, et qui ne manque pas d'agrément; nous y aurons souvent recours, lorsque l'occasion se présentera de parler des différentes espèces de couronnes.

Crêdemnon. Le grand Étymologiste fait venir ce mot de *carê*, tête, et de *desmos*, lien ; et par la manière dont Homère (1) et Hésiode (2) emploient cette expression pour les murs d'enceinte d'une ville, ou peut-être pour la citadelle, qui en était la partie la plus élevée et la plus forte, on voit que lorsque le *crêdemnon* est une parure à l'usage des femmes, il doit ceindre la tête. Mais peut-être se tromperait-on, si l'on prenait pour une bandelette le *crêdemnon* qui, dans Homère, fait une partie importante de la coiffure de Junon (3) et d'Andromaque (4) ; ou si c'était une bande d'étoffe, il fallait qu'elle fût assez large pour pouvoir servir de voile. On voit Pénélope (5) ramener en avant son *crêdemnon* pour se couvrir le visage ; et Leucothée (6), venant au secours d'Ulysse près d'être englouti par les flots, lui jette son *crêdemnon*, qu'il développe et auquel il s'attache, et par le moyen duquel la

(1) *Iliad.* Π, v. 100.
(2) *Le Bouclier d'Hercule*, v. 105.
(3) *Iliad.* Ξ, v. 184.
(4) *Iliad.* X, v. 470.
(5) *Odyss.* A, v. 334.
(6) *Ibid.* E, v. 346, 351, 373, 459.

bienveillante néréide l'arrache à la mort. Lorsque Nausicaa (1) et les jeunes filles qui l'accompagnent se disposent à jouer à la *sphæra*, au ballon, elles quittent leur *crêdemnon* ou leur voile; ce qui aurait été inutile, si ce n'eût été qu'une bandelette. Puisque j'ai cité la toilette de Junon et celle d'Andromaque, je ferai observer que ce sont les passages d'Homère qui offrent le plus de détails sur la toilette des femmes aux temps héroïques, et qu'on y trouve les principales parties de leur parure dont nous avons déjà parlé. En voici l'abrégé (2). Après s'être baignée et s'être parfumée d'ambroisie, la reine des dieux, de ses belles mains, arrange sa chevelure et la dispose en anneaux et en nattes brillantes; elle se revêt de son *eanos* [*peplus*], que Minerve avait richement brodé, et le fixe sur sa poitrine avec une agrafe d'or. La déesse met sa ceinture [*zônê*], ornée de cent rangs de franges; et, après avoir suspendu à ses oreilles des *triglènes* brillantes, elle couvre sa tête d'un *crêdemnon* nouvellement tissu et dont la blancheur a l'éclat du soleil : pour terminer sa parure [*cosmos*], elle attache à ses pieds d'une perfection divine une élégante chaussure. On voit que la coiffure de Junon était très-simple, et que, se fiant à la beauté de ses cheveux, elle n'y avait pas ajouté d'ornemens étrangers. Celle qu'Andromaque (3) portait dans l'intérieur de son palais et dont elle se dépouille à la nouvelle de la mort d'Hector, est plus compliquée et réunit presque tout ce qui composait les plus riches coiffures. L'infortunée princesse jette loin d'elle ses brillantes bandelettes [δέσματα σιγαλόεντα], l'ampyx, le cécryphale, l'anadesme tressée, et le *crêdemnon* que lui avait donné Vénus. Il n'est guère possible d'indiquer d'une manière positive la place qu'occupait sur sa tête chacun de ces ornemens; les monumens de la sculpture ne nous offrent pas une telle réunion, et ce serait plutôt dans les peintures des vases qu'on pourrait espérer de la trouver. Mais rien n'empêche de se figurer que la coiffure d'Andromaque était ainsi disposée : les bandelettes renouaient et contenaient plusieurs parties de la chevelure; l'ampyx était sur le devant, le cécryphale sur le derrière de la tête, où il renfermait la masse des cheveux; l'anadesme pouvait servir à la maintenir et à en soutenir le poids, et venir même se joindre à l'ampyx; et le *crêdemnon* était le voile qui, se plaçant sur le haut, était peut-être attaché à la partie postérieure de la tête, ainsi qu'on en voit à des figures dans des bas-reliefs d'ancien style.

Crobylus. Nous avons vu, à l'article *Corymbion*, qu'on donnait aussi à cette espèce de nœud de cheveux le nom de *crobylus* chez les Athéniens. Selon le grand Étymologiste (4), les Cypriens l'appelaient *cordylê*, et c'était la même chose que la cidaris des Perses, une sorte de bonnet élevé; ce qui donnerait du *crobylus* une idée différente de celle qui le fait assimiler au *corymbion*. On voit dans Pollux qu'on le désignait aussi sous le nom de *cosymbê*. La place de ce nœud n'est pas indiquée, et il se pourrait que cette coiffure fût du genre de celles qui étaient relevées et nouées en masse alongée sur le derrière de la tête, telles que celles que l'on voit fréquem-

(1) *Odyss.* Z, v. 100.
(2) *Iliad.* Ξ, v. 169.
(3) *Iliad.* X, v. 468.
(4) P. 310, 52.

ment à des femmes dans les peintures antiques d'Herculanum et dans celles des vases, et que présentent plusieurs statues de femmes.

CTENION, XANION. Pollux n'indique pas ce que pouvait être ce genre d'ornement en or que les femmes portaient dans la coiffure : cependant, comme il lui donne ces deux noms, et que le verbe *xainein*, *ξαίνειν*, d'où dérive le mot *xanion*, s'emploie pour *friser de la laine*, il se pourrait que ce fût un ornement en filigrane. *Ctenion* d'ailleurs se prend bien en grec pour un petit peigne; mais on peut trouver aussi dans sa racine, *cteis*, un sens qui s'adapterait bien à l'idée d'un ornement en filigrane délié et comme frisé, et qui expliquerait la synonymie de *ctenion* et de *xanion*. Ce que rapporte le grand Étymologiste (1) ferait croire que le *ctenion* était une espèce d'amulette, de phylactère, qu'on plaçait dans la coiffure pour éloigner les sortiléges, et que pourraient rappeler les amulettes peu décens qu'en Italie et dans d'autres pays on porte pour se soustraire aux funestes influences du *mal-occhio*, du mauvais œil, le *fascinus* des anciens.

CYRBASIE et TIARE, coiffures persanes, et qui, selon Pollux, étaient les mêmes ou du même genre que la cidaris. *Voyez* CIDARIS, MITRE, TIARE.

DIADÈME. Ce mot signifie proprement une bandelette dont on se ceignait la tête comme du *crêdemnon*, et qui devint le signe distinctif de la royauté ou du rang suprême, et c'est ce qui le faisait regarder comme un attribut des divinités : aussi c'est une bandelette de ce genre que Junon offrit à Pâris pour le décider en sa faveur. Du temps d'Homère, on ne donnait ce nom à aucune bandelette; et celle que l'on employait au même usage, se nommait *anadesmê*. Winckelmann se trompe en avançant que, dans Homère, le *diadêma* est remplacé par la *stephanê*; car il n'en est pas question dans ses poèmes, du moins en ce sens (2). Le mot *diadème* ne se trouve même pas dans les recueils très-étendus de Julius Pollux et du grand Étymologiste. Xénophon et Quinte-Curce désignent par ce nom le bandeau bleu-de-ciel qui ceignait la tiare des rois de Perse. Le diadème, ou bandeau royal, n'était donc pas une plaque de métal, comme on se le figure souvent, mais une bande d'étoffe assez large, ordinairement blanche ou pourpre, qui entourait la tête, et dont les extrémités, ou plutôt les bandelettes qui les unissaient, tombaient sur les épaules et sur la poitrine. Il est d'ailleurs probable que, selon leurs formes, les diadèmes recevaient différentes dénominations. On ne doit pas donner de diadème, ou de bandeau royal, aux premiers empereurs romains. Cet ornement, particulier aux rois, était en horreur à Rome; on reprochait même à Pompée de s'être ceint les cuisses de bandelettes blanches qui avaient quelque rapport avec le bandeau royal : les empereurs les plus absolus n'osèrent pas le porter, et ce fut Aurélien qui le premier en para sa tête. Il ne fut en usage que depuis Constantin.

(1) Au mot *Ξάνιον*.

(2) *Voyez* ci-dessus l'article COURONNE.

Quant à l'ornement élevé et cintré que l'on voit à Junon, à Vénus victrix, à Diane, à Proserpine, à Thétis, et à des princesses romaines, et que l'on est dans l'habitude d'appeler *diadème*, il doit se trouver parmi d'autres ornemens de la coiffure désignés dans les auteurs sous divers noms, tels que *stlengis*, *sphendonê*, *ampyx*, qui doivent avoir été des parures de ce genre. On peut le reconnaître dans le diadème qu'Isidore dit être en or et en pierreries et dont il n'indique pas la forme. Mais il y en a, et, entre autres, celui de la Diane à la biche du Musée royal, qui ne paraissent pas représenter un ornement en métal, et où l'on voit des plis larges et peu saillans, comme pourraient être ceux d'une bande d'étoffe épaisse qu'on a cintrée et pliée en en serrant les deux extrémités pour lui faire prendre le contour de la tête.

Discriminalia. Isidore donne ce nom à des ornemens en or qu'il ne désigne pas autrement, et qui probablement étaient ainsi appelés, parce que, comme l'aiguille *discriminalis*, ils séparaient les cheveux.

Entrichon, Pênêkê et Procomion. On désignait ainsi, selon Pollux, des coiffures en faux cheveux, des perruques que portaient les hommes et les femmes; la *pênêkê* était la partie la plus avancée du tour de cheveux ou *procomion*, et l'*entrichon* était, à ce qu'il paraît, des parties de cheveux, ce que l'on appelle des mouches, que l'on plaçait aux endroits qui en étaient dépourvus. *Voyez* Galerus.

Entropon, ornement de la coiffure en or ou doré, cité par Pollux sans autre désignation. Ovide (1) parle aussi d'ornemens en écaille que les femmes portaient sur la tête, et sur lesquels il n'entre dans aucun détail; ce pouvaient être des espèces de peignes.

Flammeum, voile d'un jaune vif, couleur de feu et quelquefois de pourpre, que mettaient les Romaines le jour de leur mariage, et qui leur rappelait que leur conduite devait être aussi pure et aussi irréprochable que celle de la flamine Dialis, épouse du flamine Dialis ou grand-prêtre de Jupiter, à laquelle le divorce était interdit. On peut croire aussi qu'un pan de la *palla* ramené sur la tête servait quelquefois de *flammeum*.

Funda. *Voyez* Opisthosphendonê.

Galerus, Albogalerus, Galericus Pileus. On appelait ainsi à Rome le bonnet des prêtres de Jupiter, et il était fait, suivant Isidore, avec la peau des victimes; le haut était terminé par une touffe de laine nommée *apex*, ce qui faisait souvent donner le même nom à tout le bonnet. Les prêtres flamines ne pouvaient quitter leur *galerus* que dans l'intérieur de leurs maisons; ils devaient toujours le porter en public. Plusieurs monumens et des médailles nous offrent la forme du *galerus*, qui, prenant le contour de la tête, étant rond et surmonté par une pointe, ressemble assez au bonnet des Dioscures Castor et Pollux, et au *pilidion* dont on coiffe Ulysse. On appelait aussi *galeri* des perruques.

(1) *Art. amat.* lib. III, v. 174.

Les Romaines avaient en général les cheveux noirs : aussi elles aimaient beaucoup ceux d'un blond éclatant, et elles employaient, pour leur donner cette couleur, des pommades, et, selon Ovide (1), de certaines herbes de Germanie : dans Juvénal, on voit Messaline cacher sa chevelure noire sous une perruque blonde. Il paraît que dans ces perruques les cheveux étaient montés sur une peau de chevreau. Les femmes riches et quelquefois les hommes efféminés couvraient leurs cheveux de poudre d'or; ceux-ci poudraient aussi leur barbe. On appelait *ciniflo*, qui souffle la poudre, et *cinerarius*, l'esclave perruquier et le barbier chargés de préparer ces poudres et ces pommades, et de friser les cheveux avec le *calamistrum*. La Germanie et le nord de l'Europe fournissaient aux Romains des cheveux blonds pour leurs perruques.

On donnait encore le nom de *galerus* au chapeau que les Romains portaient anciennement à la campagne et dans les jeux publics, sous les empereurs. Il était à forme basse, demi-sphérique, à grands bords, et ressemblait au pétase thessalien, ou, si l'on veut, aux grands chapeaux des charbonniers et des forts de la halle de Paris; on le renouait sous le menton avec une courroie qui servait à le suspendre derrière le dos. Quoique le pétase qu'on voit porté ainsi par Mercure, par Oreste et par d'autres héros dans des bas-reliefs et sur des vases peints, soit dans le costume grec, il peut donner tout-à-fait l'idée du *galerus* des Romains. *Voyez* CAUSIA.

GRADUS. Les Romains appelaient ainsi dans les coiffures les rangs de boucles ou d'anneaux de cheveux, *cincinni*, disposés avec régularité, et dont quelques jeunes gens efféminés et débauchés chargeaient leur tête : on reprochait l'usage de cette coiffure à Néron et à Othon; on la voit à celui-ci sur ses médailles. *Voyez* ANCIÆ.

HYPOSPEIRON *Voyez* PLOCADES.

HYPOTHYMIADES, couronnes ou guirlandes de fleurs qu'on portait autour du cou et sur les épaules, surtout dans les festins. On trouvait que les parfums qu'exhalaient les fleurs, ajoutaient à la gaieté et calmaient la chaleur du vin. Il paraît d'après Athénée que ces couronnes étaient ordinairement de myrte et de violette; leur parfum, qui s'élevait vers celui qui les portait, leur avait fait donner ce nom, et elles ont été chantées par Anacréon et par Sapho. Un curieux bas-relief de la collection Albani, publié par Zoéga (2), offre un souvenir de cet usage adopté même dans les temps héroïques; il montre en même temps que l'hypothymiade n'était pas un très-sûr garant contre les vapeurs du vin; et la couronne de roses qui entoure le cou d'Hercule ou de Silène, ne l'empêche pas d'être ivre et de ne pouvoir se soutenir. On ajoutait à l'odeur des fleurs en se parfumant avec les essences que l'on en tirait; le luxe en ce genre était parvenu à un très-haut degré, et l'on voyait dans les festins une profusion de couronnes tressées des fleurs les plus rares.

(1) *Art. amat.* lib. III, v. 163.

(2) *Bassi-rilievi di Roma*, t. II, pl. 67.

Infula. C'étaient des bandes ou plutôt des cordons épais de laine blanche dont les prêtres se ceignaient la tête, comme les rois du diadème, et d'où pendaient, des deux côtés, des bandelettes plus étroites qui servaient à attacher l'*infula*, et qu'on nommait *vittæ*, mot qu'Isidore tire de *vincire*, lier. L'*infula* était assez large et quelquefois blanche et pourpre. Elle était ronde, tandis que le diadème, la mitre, la tiare, étaient des bandeaux plats; ce qui rappelle l'*anadesmê*, à laquelle Homère donne l'épithète de *plectê*, qu'on peut rendre par *tordue*. Au reste, on a pris souvent l'*infula* pour le diadème, et, au fait, on trouve que l'un et l'autre ont servi de bandeau royal. On ne peut mieux donner une idée précise de l'*infula* qu'en la comparant à des jarretières en usage aujourd'hui, et dont la laine est renouée de distance en distance par des fils qui la font renfler et lui font prendre la forme d'olives alongées. C'est ainsi que sont les *infulæ* que présentent les monumens : car ces bandelettes ne servaient pas seulement d'ornemens ou d'insignes de dignité aux hommes et aux femmes; on en parait les autels, et l'architecture les fit entrer dans la décoration de ses monumens. Ces bandelettes ayant un caractère sacré, et servant dans les expiations, c'était, pour ainsi dire, mettre les temples et les édifices sous la protection des dieux et les entourer d'une sorte d'amulette qui devait les faire respecter. L'archigalle dont Winckelmann (1) donne la figure, porte une *infula* dont on distingue toutes les parties. On en voit aussi une à la belle statue de Livie du Musée royal, n.° 622 : ici l'*infula* part du diadème recouvert de fleurs et accompagne de chaque côté le visage. C'est, je crois, la seule statue qui offre cette particularité remarquable du costume des prêtresses. Parmi les monumens qui sont ornés de l'*infula*, je me bornerai à citer les autels du Musée royal sous les n.os 325, 523, 531, pl. 185, 167; des emblèmes de sacerdoce n.° 225, pl. 220, et un bas-relief n.° 751, pl. 221, où la victime est ornée d'une très-belle *infula*. Cette bandelette n'était pas toujours de laine blanche, renouée de cordons couleur de pourpre; il y en avait aussi dont le fond était pourpre et qui avaient des liens en laine blanche. *Voyez* Couronne.

Mitre. On entend ordinairement sous ce nom, et Isidore y autorise, un bonnet phrygien en laine, qu'on dit avoir été terminé en pointe. Mais il est douteux que cette explication soit très-exacte, et elle n'est nullement confirmée par ce qu'on trouve à ce sujet dans Julius Pollux et dans le grand Étymologiste. Celui-ci fait venir, et sans doute avec raison, le mot *mitra* de *mitos*, tissu; mais si ce mot a eu le sens d'un tissu d'étoffe, ce n'est que postérieurement à Homère, qui ne l'emploie jamais que pour une bande d'airain, une ceinture que les héros, pour être plus à l'abri des traits, plaçaient au-dessous de l'autre ceinture, ordinairement sur leur vêtement ou tunique intérieure, *zôma*, et quelquefois peut-être même immédiatement sur le corps. La mitre descendait des reins sur toute la région du bas-ventre, que la ceinture, *zônê*, placée sur les hanches, ne pouvait pas protéger. Suivant le grand Étymologiste, la mitre était faite ou en écailles de métal ou en mailles, pour se prêter aux mouvemens du corps,

(1) *Monum. inéd.* pl. 8.

et alors c'était bien une espèce de tissu ou de *mitos* (1). C'est dans une des parties que couvrait cette petite cotte de mailles que, dans l'Iliade, Mars et Ménélas sont blessés, et le fer meurtrier a traversé leur *mitre*. Je crois que l'on pourrait regarder comme des espèces de mitres les bandes qui ceignent Bacchus dans un curieux et ancien bas-relief que donne Zoéga, pl. 101 de son bel ouvrage sur les bas-reliefs de la villa Albani. Les peintures des vases, surtout celles qui représentent des héros armés ou combattans, offriraient des ceintures de ce genre. Ce n'était donc dans l'origine qu'une bande, et on lui conserva son nom lorsqu'elle fut tissue en étoffe et que les femmes l'employèrent particulièrement pour se ceindre la tête. On voit dans Pindare que *mitrê* est l'équivalent de *stephanê,* qu'on traduit par *couronne;* mais, selon des auteurs anciens, et, entre autres, le grand Étymologiste (2), ce mot signifiait proprement une couronne faite de bandelettes, et il dit que l'on donna par la suite le nom de *mitre* à toute espèce de couronnes. Dans ce sens, la mitre serait la même chose que l'*anadesmê* d'Homère, dont on a fait depuis le *diadème*. Aussi la mitre était-elle, si l'on en détermine l'emploi avec exactitude, le bandeau ou le diadème qui entourait le bas de la coiffure persane et phrygienne; dans laquelle, ce me semble, d'après ce qu'en dit Philon cité par Pellerin (3), on pourrait distinguer deux parties : l'une, élevée et terminée en pointe et que les rois portaient droite, était la cidaris; ce qui faisait le fond de la coiffure habituelle : la seconde partie qu'on y ajoutait dans les jours de représentation, était le bandeau ou la mitre. Il est arrivé, comme en bien d'autres circonstances, que l'on a donné à l'ensemble de toute cette coiffure le nom d'une de ses parties, et nous verrons qu'il en a été de même pour la tiare. Il est inutile d'entrer, pour le moment, dans de plus longs détails sur la mitre, que je n'ai d'ailleurs à considérer que d'après l'application que l'on peut faire de cette coiffure, considérée simplement comme bandeau dans les ouvrages grecs et romains.

NIMBUS. Selon Isidore, c'était une bandelette d'or qui fixait le voile des femmes sur le front et qui le faisait paraître plus petit; il dit aussi que l'on donnait ce nom aux rayons d'or que l'on peignait aux angles des têtes dans les tableaux, probablement aux tempes et sur le haut.

ONCOS. Pollux (4) traite fort au long ce qui concerne cette espèce de coiffure, qui consistait dans une touffe élevée ou un toupet de cheveux allant ordinairement en pointe et qui avait la forme du *lambda,* Λ. C'était une coiffure tragique, et elle était plus ou moins haute, selon la complexion et le caractère des personnages. Celui qui était blond et d'un caractère doux et facile, portait un *oncos* d'une grandeur médiocre : mais, dans les rôles à caractère fier et emporté et dont les personnages avaient les cheveux et la barbe noirs, l'*oncos* était très-élevé; aussi l'épithète *hyperoncos,* ou à toupet élevé, se donnait-elle aux personnes hautaines et

(1) *Iliad.* Δ, 137, 187; E, 857.

(2) P. 588, 46, et au mot Ἀμιτροχίτων.

(3) *Voyez* Dictionn. d'antiquit. de l'*Encyclopédie méthodique,* article *Mitre.*

(4) *Onomast.* lib. IV, cap. XIX, 133, 140.

fastueuses. Certains rôles d'esclaves se distinguaient par l'*oncos*. Quelquefois il était plat, avec un renfoncement alentour. Des masques antiques sur des vases et des monumens, et surtout les peintures d'Herculanum et de Pompéi, offrent des *oncos* très-variés, et nous aurons plus d'une occasion de les faire remarquer.

Opisthosphendonê. Avant d'indiquer ce qu'était cet ornement de la coiffure, il est nécessaire de parler de la *sphendonê*. Eustathe (1) en donne une fort bonne définition; il dit que c'était un bandeau pour contenir les cheveux, et qui, large dans le milieu, allait des deux côtés en se rétrécissant comme une fronde ou *sphendonê*. Ce bandeau se mettait sur le devant de la tête, et les extrémités étroites se liaient derrière avec des bandelettes. Mais, ajoute Eustathe, quelquefois les acteurs comiques, pour rendre leurs costumes plus singuliers et pour divertir, plaçaient la partie large de la *sphendonê* sur le derrière de la tête, et les bandelettes sur le front; ce que signifie *opisthosphendonê* : elle faisait alors l'effet du réseau ou cécryphale. Cette bizarrerie plut, et du théâtre la mode en vint parmi les femmes, et même, ainsi qu'on le voit dans des peintures de vases, elles portèrent à-la-fois la *sphendonê* et l'*opisthosphendonê*. Il n'est pas question de cette coiffure dans Homère, où l'on trouve bien une fois le mot *sphendonê*; mais il n'y est même pas employé avec la signification d'une fronde, et ce n'est qu'une bande dont on se sert pour panser la blessure de Ménélas. Il est cependant probable que du temps d'Homère les Grecs connaissaient la fronde, qui, d'après le témoignage de la Bible, était en usage en Orient dès les temps les plus anciens. La *sphendonê* des Grecs reçut chez les Romains le nom de *funda*, qui était la traduction du grec et qui signifiait aussi une fronde. Il est question de cet ornement de la tête dans un passage de Plaute (2) cité par Ferrari (3). Mais ici cependant il peut y avoir un jeu de mots entre *funda*, une fronde, et *fundus*, des terres, des fonds; et en parlant de ces courtisanes *exornatæ fundis*, on pouvait entendre, ou qu'elles étaient ornées de *fundæ*, ou qu'elles se paraient aux frais et avec les fonds, *fundi*, de leurs amans, dont elles dissipaient la fortune. On donnait aussi le nom de *sphendonê* et de *funda* à la partie de la bague où était enchâssée la pierre, et qui, dans les anneaux antiques, a la forme de la portion de la fronde où se posait la pierre ou la balle de plomb.

Parôtides. *Voyez* Plocades.

Pétase. Cette coiffure, particulière aux Thessaliens, était la même que le chapeau nommé *galerus* par les Romains. Nous la verrons à plusieurs héros; entre autres, à Orphée, à Oreste. Un très-joli petit Amour des peintures d'Herculanum (4) porte un pétase dont la forme est terminée sur le sommet par un bouton demi-sphérique, qui pouvait servir à en relever et à en fixer les larges bords.

Pharion. Il paraît que c'était une espèce de manteau plus petit que le *pharos*, ou peut-être un voile.

(1) *Sur Denys Périégète*, vers 7.
(2) *Epidic.* act. II, sc. 2.
(3) *De Re vest.* p. 238.
(4) Vol. IV, pl. 21.

Pileum et Pileus. Isidore dit que c'était un bonnet, probablement de feutre, ce qu'indiquent les mots πῖλος, *pilos*, en grec, *pilus* en latin, et qui était fait avec la laine des victimes, de même que le *galerus*, avec lequel il semble le confondre. Il y en avait de toutes les couleurs, et l'on s'en servait plus à la campagne qu'à la ville, où pendant long-temps les Romains ne se couvraient la tête qu'avec le pan de leur toge (1).

Plocades, Plocamoi. C'étaient, dans la coiffure des femmes, les mèches ondulées et terminées par une petite boucle, que l'on voit à des têtes antiques, surtout à celles d'ancien style. On les appelait aussi chez les Grecs, de même que chez les Romains, *cincinni*. Les premiers leur donnaient aussi le nom de *stêmoniæ*, parce que ces mèches étaient minces et tortueuses comme de petites branches, *stêmones*, ou plutôt comme les petits rameaux, les pédoncules, qui portent les grains de raisin. Il me semble que ceci sert aussi à expliquer la dénomination de *bostrychos*, grappe de raisin, ou de *corymbes*, par laquelle on désignait une touffe de cheveux qui pendait et qui était composée d'un grand nombre de ces *plocades* ou de ces *cincinni*, où les *stêmoniæ* faisaient l'effet des pédoncules de la grappe, et les petites boucles, celui des grains de raisin. Ces *bostrychoi* étaient fort employés dans les coiffures des personnages de la tragédie. Bacchus en avait été l'inventeur : et ne se pourrait-il pas que ces touffes, où les cheveux prenaient une sorte de ressemblance avec les grappes de raisin ou du lierre, rappelassent les véritables grappes de raisin et les corymbes dont ornaient leur chevelure, dans les orgies, les acteurs rustiques de ces premiers drames bachiques, dans lesquels un bouc, *tragos*, était le prix de celui qui avait le mieux célébré par ses chants le dieu des vendanges? Pollux indique bien la forme de ces *plocamoi* en disant que les poètes adaptaient aussi cette expression aux tourbillons de fumée. On nommait *parôtides* celles de ces mèches qui étaient près des oreilles. Le *plochmos* et le *scolys* étaient des touffes de cheveux, probablement nattés, qu'on laissait croître pour les consacrer à quelque divinité; on les prenait tantôt d'un côté, tantôt de l'autre : il n'y avait pas de place fixée; et ce qui me fait croire que cette masse de cheveux dénoués était nattée ou tortillée, c'est que Pollux l'appelle *corde de cheveux*. Il paraît que c'était un nœud dans le genre de ceux qu'on appelait *hypospeiron* et *speira*, et qui avaient du rapport avec le *crobylus*, la *cosymbê* ou la *cotylê*. Voyez Anciæ.

Plochmos. *Voyez* Plocades.

Pyleôn et Pyleum. Ces mots diffèrent du *pileum* et du *pileus*. On nommait ainsi, selon Isidore, la mitre; et il est probable que ce ne fut que lorsqu'elle devint une coiffure élevée et qu'on pouvait comparer à une tour, ou à une haute porte, *pylê*, telle que ces grands *pylônes* que présentent les monumens égyptiens. Winckelmann, dans ses *Monumens inédits* (2), cite des têtes de Junon sur les médailles de Samos et de Sardes, où la déesse porte cette coiffure orientale, que les poètes Pamphus et Alcman, selon

(1) *Voyez* Causia, Galerus, Pyleon, Pyleum. (2) Page 22.

Athénée, donnaient aussi à la Junon de Sparte. On trouve à différentes divinités d'Égypte de ces coiffures élevées et plates par le haut, et qui présentent assez l'idée qu'on peut se faire de certains *pyléons*. Je ne serais donc pas éloigné de croire que la coiffure à laquelle on donne le nom de *modius* ou boisseau, et que l'on adopta chez les Romains pour Jupiter Sérapis, dont le culte venait d'Égypte, était un souvenir ou un dérivé d'une coiffure égyptienne, que l'on conserva en partie au Sérapis romain, en l'altérant et en y adaptant une forme que l'on a de la peine à expliquer aujourd'hui, et qui fit perdre de vue et oublier celle que cette coiffure avait en Égypte, où on lui attribuait une signification que les Romains n'entendaient pas. On peut en dire autant de la couronne tourellée que porte Cybèle, divinité adorée en Orient avant de l'être en Grèce et à Rome; et cette coiffure est bien un véritable pyléon dans toute l'acception du terme. Callimaque, selon Pollux, appelle aussi *pyléones* des couronnes de fleurs : peut-être étaient-elles élevées comme le pyléon de Junon, qu'Alcman entoure de fleurs; et cela rappelle qu'autrefois en France on donnait aux couronnes le nom de *chapel* ou *chapeau de fleurs*.

Redimicula, appendices ou fanons qui servaient à fixer sous le menton la mitre phrygienne. Lorsqu'on les relevait, on les liait autour de ce bonnet ou sur le haut.

Rica. On sait que c'était un voile des prêtresses romaines; mais on n'en connaît ni la forme ni la couleur.

Rigula. C'était, selon Isidore, la mitre des jeunes filles.

Scolys. *Voyez* Plocades.

Scorpion. *Voyez* Corymbion.

Speira. *Voyez* Plocades.

Sphendonê. *Voyez* Opisthosphendonê.

Stephanê, Stephanos. *Voyez* Couronne.

Stlengis, ornement de la coiffure, que l'on plaçait sur le haut et en avant de la tête : il ressemblait par sa forme aux strigiles ou *stlengides*, dont on se servait dans les bains pour se frotter; ce qui lui en avait fait donner le nom. Les collections d'antiquités renferment un grand nombre de ces instrumens, qui nous montrent que la *stlengis* devait être faite d'une plaque mince cintrée légèrement, bombée en avant et creuse par derrière. Pollux dit que la *stlengis* était en cuir doré, et l'on voit dans cet auteur qu'il y en avait en or. Il est à croire que ce qu'on nomme ordinairement des diadèmes dans des figures antiques, nous offre souvent des stlengides.

Strophium. Ce mot signifie proprement une bandelette, et on l'employait pour désigner, soit un bandeau qui servait à contenir et à orner la chevelure des femmes, soit la large ceinture dont elles se serraient la taille sous le sein pour le maintenir, et qu'elles plaçaient immédiatement sur la peau. Plusieurs figures antiques nous présenteront ces différentes espèces de *strophium*.

Tænia. On donne ordinairement ce nom à la ceinture du sein, qu'on appelait aussi *strophium*. Cependant on voit dans Isidore que les *tæniæ* étaient les extrémités des *vittæ* ou grandes bandelettes, et qu'elles étaient souvent de plusieurs couleurs, et terminées par un globule, un gland ou une touffe.

Tiare, coiffure persane, nommée aussi *cyrbasia*. Elle était élevée et en forme de tour, et la partie inférieure était entourée du bandeau royal ou diadème. Il est à croire que cette coiffure était divisée, comme la mitre, en deux parties distinctes, et que l'on donne à tout l'ensemble le nom de celle qui était la plus importante, la tiare, puisqu'elle était le signe de la suprême puissance. Ce qui pourrait autoriser à regarder la *cyrbasia* comme la partie la plus élevée, c'est qu'à Athènes on nommait *cyrbées*, κύρβεις, des colonnes sur lesquelles on inscrivait les lois; et par son nom la cyrbasie avait avec ces colonnes un rapport qu'elle devait probablement à sa forme, qui se rapprochait de la leur. On voit, au reste, dans les auteurs anciens, qu'on la confondait avec la *causia*, ainsi qu'avec la *cidaris*, qui cependant, à ce qu'il paraît, était plus pointue que la cyrbasie. De même que pour la mitre, il n'y avait que les rois qui portassent la tiare droite; le reste des Perses l'inclinait.

Torus. On donnait ce nom dans la coiffure à de grosses tresses, ou, pour mieux dire, à une corde de cheveux. On retrouve le mot de *torus* dans celui de *torons*, que l'on emploie pour les gros brins dont se compose un câble. Les *tori* étaient aussi, dans les couronnes de fleurs ou de feuillages, la partie renflée qui se trouvait entre les bandelettes ou les lemnisques. Dans le Dictionnaire d'antiquités de l'*Encyclopédie méthodique*, on appelle *torulus* le pan de la robe des prêtres, qui était relevé sur leur tête et dont ils la ceignaient. Mais il me paraîtrait plutôt que c'était l'*infula* (*voyez* ce mot), qui était tordue, et qui formait un *torus*, une espèce de bourrelet, comme on en voit à des têtes d'Esculape et à d'autres.

Vittæ, larges bandes, dont Isidore fait venir le nom de *vincire*, lier, parce qu'elles servaient à assujettir la coiffure, ou à renouer les couronnes. A leurs extrémités étaient des bandelettes plus étroites et souvent de plusieurs couleurs, qu'on appelait *tæniæ*.

BOUCLES D'OREILLES.

Ce genre d'ornemens qu'on retrouve chez presque tous les peuples sauvages, remonte à la plus haute antiquité, et les femmes et même les hommes ont eu de très-bonne heure l'idée de parer leurs oreilles avec des bijoux en or, et, comme dit Pline, on se plut à incruster dans sa chair des joyaux en pierres brillantes ou en perles, soit qu'on se décidât à percer le lobe des oreilles, soit qu'on y attachât ces ornemens sans le percer. Cette manière se pratique encore en certains pays, et, entre autres, dans la Pologne, où les femmes juives suspendent leurs boucles d'oreilles, ordinairement très-lourdes, aux extrémités de leurs bonnets, qui sont souvent chargés de chaînes d'or et de perles. Les filles qui ne portent pas encore de bonnet, attachent

leurs boucles au moyen d'un cordonnet qui tourne autour de l'oreille. Il est question de ces ornemens dans la Bible : Éliézer en donne, ainsi que des bracelets, à Rébecca (1). On les voit aussi dans Homère faire partie de la parure des femmes, et Junon (2) les fixe aux *lobes* de ses oreilles *percées avec art*. Les noms qu'en général on leur donnait en grec, *ellobia, enôtia,* rappellent, ou cette partie, ou l'oreille tout entière [*οὖς, ὠτὸς, l'oreille*]. Il en est de même du mot *inaures* des Romains. Le mot *hermata,* qui ne désigne pas un genre particulier de boucles d'oreilles et qu'Homère emploie, indique des ornemens qui sont placés, *insérés,* dans le lobe. Les hommes, chez les Grecs, portaient aussi quelquefois des boucles d'oreilles; et Tertullien (3) cite une statue d'Achille au cap Sigée qui avait les oreilles percées. Cependant ce pouvait être les traces du costume de femme auquel le fils de Thétis avait été obligé de se soumettre, lorsqu'il était élevé à Scyros sous le nom de *Pyrrha* parmi les jeunes filles de Lycomède. Ce fut Alexandre-Sévère qui défendit à Rome aux hommes de porter des boucles d'oreilles. Les femmes en avaient de si lourdes, que, selon l'expression de Sénèque, ou un jeu de mots qu'on ne peut pas rendre en français, leurs oreilles étaient plutôt chargées qu'ornées de leurs énormes boucles, *oneratas potiùs quàm ornatas aures habere.* Aussi y avait-il des femmes surnommées *auriculæ ornatrices,* et dont tout le métier consistait à donner leurs soins aux lobes des oreilles des élégantes Romaines, souvent blessées par le poids de l'or, des perles et des pierres que l'on y suspendait. Isidore fait observer que, chez les Grecs, les enfans ne portaient de boucles d'oreilles que du côté droit. On a donné à cette parure des noms divers selon les objets dont elles retraçaient la forme : nous les indiquerons tout-à-l'heure. D'après celles que les monumens nous ont conservées en Égypte, en Grèce, et à Pompéi, où j'en ai trouvé de très-jolies en perles, que j'ai dessinées dans une notice sur les fouilles de cette ville, on voit qu'on ne les attachait pas, comme les nôtres, avec un anneau à charnière, mais que c'était au moyen d'un crochet, dont il n'est guère possible d'indiquer exactement la forme sans le secours du dessin. Mais on possède des boucles d'oreilles antiques dans la plupart des grandes collections, et il y en a de très-belles de différens pays au Musée Charles X et à la Bibliothèque royale.

Les anciens faisaient pour leurs boucles d'oreilles un grand usage des perles. Ces productions élégantes de la mer, que l'on regardait comme les filles de l'Océan et de la lumière céleste, et dont le doux et changeant éclat rivalise dans la parure avec le feu des pierres précieuses, ont été appréciées dans l'antiquité autant que dans les temps modernes, et l'on ne mettait rien au-dessus de leur beauté. Il n'en est cependant pas encore question dans la Bible ni dans Homère, et l'on n'en a pas trouvé dans les tombeaux égyptiens des temps reculés. Il est bien à croire qu'elles avaient été découvertes et employées aux Indes long-temps avant que le commerce de l'Europe avec ces riches contrées les eût fait connaître aux Grecs et aux

(1) *Genes.* cap. XXIV, vers. 22, 30, 45, 47.

(2) *Iliad.* Ξ, v. 182.

(3) *De Pallio*, pag. 38.

Romains, qui attachaient à celles qu'on pêchait dans les mers de l'Inde, sur les rivages de la Taprobane et du golfe Arabique, une bien autre valeur qu'aux perles que produisaient la Méditerranée et quelques fleuves de l'Europe. Le luxe sut en tirer le plus grand parti, et les gens riches ne connurent pas de bornes dans les folles dépenses où les entraînait le desir de se procurer les plus belles perles. On est effrayé des sommes qu'ils prodiguaient pour les acquérir et pour en orner les agrafes, les chaussures, les colliers, et surtout les boucles d'oreilles : aussi n'est-on pas surpris de voir Pline, Sénèque, S. Jérôme, s'élever contre ces profusions, et reprocher aux femmes de fouler aux pieds les perles et de suspendre à leurs oreilles la valeur de deux ou trois riches patrimoines. Jules-César donna à Servilie, sœur de Caton d'Utique, une perle qu'il avait achetée six mille grands sesterces, ou six cent mille petits [un million deux cent mille francs]. Une des perles de Cléopatre, sur laquelle on a débité la fable qu'elle l'avait avalée après l'avoir fait fondre dans du vinaigre, avait coûté dix mille grands sesterces ou deux millions de notre monnaie. On pourrait encore citer d'autres exemples de pareilles prodigalités. Le goût des perles était répandu chez les femmes de toutes les classes, même chez celles que la fortune ne favorisait pas; et cette phrase avait passé en proverbe, qu'une belle perle servait en public de licteur à une femme, et faisait ranger respectueusement devant elle la foule émerveillée. Le triomphe de Pompée apporta une immense quantité de perles à Rome : on y vit trente couronnes qui en étaient couvertes, et son buste, qui avait été, pour ainsi dire, modelé en perles. Mais ce fut surtout, selon Pline, après la prise d'Alexandrie que l'usage en devint plus général. On en avait déjà le goût lors de la guerre de Jugurtha; car ce fut à cette époque que l'on nomma *uniones* les plus grosses perles, à cause de la difficulté que l'on avait à les appareiller, et parce qu'elles étaient, pour ainsi dire, *uniques*. On ne se contentait pas d'avoir des perles d'une rondeur parfaite et de l'orient le plus pur, on leur voulait encore un volume très-considérable. Le luxe en ce genre ne fit que s'accroître sous les empereurs : les femmes ornaient de perles leurs chaussures les plus communes, et elles se plaisaient, dit Pline, à fouler aux pieds les perles les plus rares. Tertullien leur reproche d'en charger leurs bottines de campagne, et de porter l'extravagance jusqu'à faire briller les perles dans la boue. Les chaussures de Caligula en étaient presque tissues. Pline (1) dit qu'il vit souvent, et dans des jours ordinaires et sans cérémonie, Lollia Paulina, femme de ce prince, porter dans sa parure pour plus de quarante millions de sesterces [huit millions de francs] en perles, en émeraudes et en autres pierres précieuses. C'était encore trop peu pour Néron : il en chargea les sceptres, les masques de ses histrions et les lits où, au milieu d'eux, il se livrait à la débauche. On donnait aux perles, suivant leurs formes, différens noms, tels que ceux d'*alabastri*, d'*elenchi*, de *tympana*.

Je rapprocherai des perles, non pour la valeur, mais seulement pour la forme, des agates, des calcédoines, des onyx et des cornalines, que l'on

(1) *Hist. nat.* lib. IX, cap. LVIII.

trouve en grande quantité dans les plus anciens tombeaux des rois d'Égypte. Ces perles, parfaitement rondes, d'un très-beau poli, servaient à faire des colliers et des boucles d'oreilles. Mais il paraît que l'Égypte ne produit pas de pierres de ce genre, et qu'elles ressemblent parfaitement à celles des Indes : ce serait le commerce qui, de ces contrées orientales, les aurait apportées en Égypte; ce qui fait remonter à des époques bien reculées les relations de ce pays avec les Indes. On en trouve encore une preuve dans les meubles et les instrumens en différens bois très-durs que renferment les plus anciens monumens de l'Égypte; ils n'appartiennent pas à son sol : ils sont entièrement pareils aux bois que produisent les îles et le continent de l'Inde.

ALABASTRI. Pline dit que l'on appelait ainsi les boutons de rose; ce qui indique bien quelle était la forme des grosses perles et des vases à parfums auxquels on donnait ce nom et qui étaient faits en poire. *Voyez* t. I.er, p. 179, ce qui y est dit des vases nommés *alabastra*.

ANNEAU DES NARINES. *Voyez* NESIM.

ARTIALA. Les Doriens, selon Pollux, donnaient ce nom à des boucles d'oreilles dont il ne nous indique pas la forme.

BOTRYDIA, boucles d'oreilles ornées de petites grappes de raisin.

BULLÆ. Ces boucles d'oreilles romaines, selon Isidore, ressemblaient à des bulles d'eau; elles pouvaient être ainsi appelées à raison de leur forme ou de leur légèreté. On a trouvé à Pompéi et ailleurs des boucles d'oreilles très-grandes, demi-sphériques ou elliptiques, faites d'une feuille d'or extrêmement mince et qui cède à la moindre pression. Ce pourrait bien être des *bullæ*. Celles que portaient au cou les jeunes Romains de familles distinguées, offrent un travail du même genre. C'étaient ces feuilles d'or que les Romains appelaient *bracteæ* et qui leur servaient dans leurs dorures.

CALLAICA. Isidore appelle ainsi de grandes boucles d'oreilles faites avec une pierre précieuse verte, peut-être l'émeraude.

CARYOTIDES. On appelait ainsi chez les Grecs des boucles d'oreilles qui avaient la forme de petites noix vertes; *caryon*, noix.

CENTAURIDES. Des figures de centaures en or avaient fait donner ce nom aux boucles d'oreilles qui en étaient ornées.

CONNOS, boucles d'oreilles en forme de quille; on en trouve qui semblent être de ce genre.

CROTALIA. C'était le nom que l'on donnait à des boucles d'oreilles formées de plusieurs grosses perles réunies et suspendues, qui en se heurtant produisaient un léger bruit que l'on comparait à celui des crotales ou castagnettes.

DIOPAI et ENOPAI. Pollux ne nous apprend que les noms de ces boucles d'oreilles, et la composition de ces mots indique qu'il y avait deux trous [*opê*]

aux premières et un aux secondes; peut-être était-ce un anneau suspendu simple ou double, ou peut-être une ou deux pierres serties dans un ou deux cercles d'or.

ELENCHI et TUTULATI, perles longues et qui ont la forme des vases nommés *abalastra*, très-alongés et comme on en voit beaucoup parmi les vases égyptiens en albâtre oriental ou en verre coloré. On réunissait dans une boucle d'oreille deux ou trois de ces *elenchi*. On en voit de ce genre aux têtes qui sont sur les médailles de la grande Grèce et de la Sicile.

ENCLASTRIDIA, nom que les poètes comiques, selon Pollux, donnaient à des boucles d'oreilles, et qu'il ne nous explique pas.

ENTROPHON. Pollux ne nous apprend pas ce qu'était cette boucle d'oreille : mais peut-être l'avait on appelée ainsi parce qu'elle s'adaptait si bien à l'oreille, qu'elle semblait y être née ou y avoir poussé. Apollonius, cité par le grand Étymologiste (1), emploie ce mot pour un rameau de vigne qui pousse sur une vieille souche.

EPIRRHINON. *Voyez* NESIM.

EXALUMINATÆ. On donnait ce nom aux perles les plus belles et les plus blanches, et à l'eau desquelles on trouvait la couleur de l'alun.

HÉLICES. Ce devait être ce que les Romains appelaient *volvulæ*, des boucles d'oreilles dont la pendeloque offrait probablement un fil d'or tourné en spirale.

HÉLICTÈRES. Celles-ci étaient sans doute du même genre.

HIPPISCOS et HIPPOCAMPION, boucles d'oreilles auxquelles étaient suspendues de petites figures de cheval ou d'hippocampe : ce petit poisson, connu vulgairement sous le nom de *cheval marin*, est très-commun dans la Méditerranée; il rappelle par sa forme et par ses mouvemens le cheval [*hippos*] et la chenille [*campé*], et il peut avoir contribué à donner l'idée du cheval marin que l'on trouve fréquemment dans les peintures et dans les bas-reliefs des monumens antiques.

NESIM ou NISMÊ. Il paraît que chez les Hébreux on donnait ces noms à l'anneau dont ils ornaient leurs narines; usage singulier qu'on trouve chez plusieurs peuples sauvages et aux Indes, et qui semble avoir été pratiqué en Orient dès l'époque d'Abraham : il en est souvent question dans la Bible, et l'on voit les narines ornées de perles et de pierres précieuses à un grand nombre de figures dans des peintures indiennes et chinoises. Il y a de ces anneaux qui sont petits et s'arrêtent sur la lèvre supérieure; d'autres sont très-grands, et, enclavant la bouche, tombent jusque sous la lèvre inférieure. Ces anneaux servaient aux hommes aussi bien qu'aux femmes, et on les suspendait tantôt aux narines, tantôt aux oreilles. D'après ce qu'en rapportent les commentateurs de la Bible, on les aurait employés en Orient comme

(1) *Voyez* le mot Γεράνδρυον, p. 228, 27.

remèdes contre l'épilepsie et avec des pratiques magiques pour guérir les démoniaques. Selon S. Jérôme, il y aurait eu un anneau que l'on attachait à la tiare sur le front avec un cordon et qui pendait jusque sous le nez; et il traduit le mot *nesim* par le mot grec *epirrhinon*, qui aurait le même sens; *rhin*, nez. On appelait aussi *nesim* le fort anneau qu'en Orient autrefois, et même encore aujourd'hui dans certains pays, en Italie même, on emploie comme frein ou caveçon, et qu'on passe dans la cloison des narines des buffles et des bœufs : dans le livre de Job, on demande qui mettra un *nesim* à Behemoth (1).

Pinosis. Il paraît que c'était la même espèce de boucles d'oreilles, en forme de pomme de pin, qu'on appelait aussi *strobilus*.

Plastra. On n'apprend de Pollux que le nom de cette espèce de boucle d'oreilles, qui peut-être s'appliquait étroitement aux oreilles et en prenait, pour ainsi dire, la forme; *plassein*, former.

Rotulæ. On donnait ce nom à des boucles d'oreilles dont les pendeloques étaient en forme ou de petites roues ou de poire.

Siglai, boucles d'oreilles éoliennes, citées par Xénophon et Hésychius.

Spathalia et Stalagmium. Ces mots indiquent des formes en goutte d'eau ou en poire alongée, telles qu'en affectent des stalagmites. Bartholin met en doute si ce sont des boucles d'oreilles; mais il paraît que le passage de Plaute qu'il cite doit décider pour l'affirmative : on y demande des boucles d'oreilles d'or qui aient des *stalagmia* ou des poires du poids de deux deniers.

Strobilia. Celles-ci avaient la forme de pommes de pin et ressemblaient au *connos*. Les Romains nommaient *strobilus* un bonnet dans le genre de l'*apex* du flamine de Jupiter, fait en forme de pomme de pin, et peut-être avec des cannelures ou des rayures en spirale. *Voyez* Pinosis.

Strobilus. *Voyez* Pinosis.

Triglène. Les boucles d'oreilles de ce genre sont peut-être les plus célèbres de celles de l'antiquité, ou du moins ce sont les seules dont il soit question dans Homère : elles font partie de la parure de Junon (2). Dans l'Odyssée, c'est le riche présent qu'Eurydamas envoie à Pénélope. On trouve même dans ce passage un trait singulier de la magnificence de ce prince, l'un des prétendans à la main de l'épouse d'Ulysse : il fait porter chacune de ces boucles d'oreilles par un de ses serviteurs, tandis que ses rivaux ne chargent de leurs dons qu'une seule personne. Il n'est guère possible d'expliquer d'une manière positive ce qu'étaient ces triglènes. Le mot *gléné* signifie la pupille de l'œil, et celui de *triglènes* indiquerait trois yeux. Il est très-possible que l'on donnât ce nom à des ornemens en or brillant ou à des pierres fines. Cette dénomination conviendrait même assez bien à des onyx ou à des cailloux roulés à plusieurs couches concentriques de couleurs différentes, et qui

(1) *Voyez* Bartholin, *de Inauribus*. (2) *Iliad.* Ξ, v. 183.



offrent, comme les yeux de chat et d'autres pierres de ce genre, avec assez de vérité, la forme et les couleurs de la prunelle de l'œil. Ces pierres ont dû être connues et employées en ornement de très-bonne heure; le travail pour les polir est assez simple, et l'on en trouve même qui, par le frottement ou ayant été roulées dans les eaux, ont acquis un certain poli naturel et qui développe leurs nuances. D'après un autre sens que l'on donne au mot *glêné*, il est pris pour ornement, et la triglène pourrait être simplement une boucle d'oreille à trois ornemens ou pendans. Le grand Étymologiste explique aussi ce mot par *très-beau*, ou qui mérite d'être admiré, d'être considéré *trois fois*. On peut choisir parmi ces différentes explications; mais la première me semble assez plausible. On trouve dans les bas-reliefs antiques, dans les peintures et encore plus sur les médailles de Syracuse et de la grande Grèce, des boucles d'oreilles à trois pendeloques qui peuvent être des triglènes.

Triopis, Triottis et Triottium. Il paraîtrait, d'après Pollux, que les Athéniens désignaient ainsi les triglènes. Le premier mot aurait le même sens que *triglène*, et signifierait *à trois yeux*. Les deux autres indiqueraient des boucles d'oreilles triples ou à trois pendans.

Tripodes ou Trépieds. C'étaient des boucles d'oreilles en forme de petits trépieds.

Tutulati. *Voyez* Elenchi.

Volvulæ. *Voyez* Hélices.

COLLIERS.

Les Grecs donnaient en général à ce genre d'ornemens le mot d'*hormos*, et c'est ainsi qu'on le trouve désigné dans Homère; cependant les colliers recevaient encore plusieurs autres dénominations indépendantes des matières dont ils étaient faits, et qui désignaient la partie du cou qu'ils occupaient. Les *deraia* en ornaient la partie supérieure; les *hypoderaia*, les *hypoderides*, l'inférieure : le nom des *perideraia*, des *peritrachelia*, indique simplement qu'ils entouraient le cou. Les *isthmia* et les *maschalistères* se plaçaient sur le haut de la poitrine. Les Romains appelaient génériquement le collier *monile*, et en distinguaient les espèces par différens noms. On fait venir celui de *monile*, de *munus*, présent, parce que de tout temps ce fut un de ceux qu'on faisait le plus ordinairement, et le funeste collier d'Ériphyle et plusieurs autres furent très-célèbres dans la haute antiquité. Isidore dit même qu'en général on donnait le nom de *monilia* à tous les ornemens de la toilette des femmes. D'autres, et parmi eux Tertullien, ont trouvé l'étymologie de *monile* dans *monere*, parce que, disent-ils, le collier avertissait la femme qu'elle était mariée; et ceux qui l'approchaient, qu'ils devaient respecter les liens qui l'unissaient à son mari. Au reste, ce n'étaient pas seulement les femmes qui se paraient de colliers; les hommes en portaient aussi : il est vrai qu'ils n'étaient pour eux que des récompenses militaires ou des signes de servitude. Le luxe et l'élégance n'épargnaient rien de ce qui

pouvait rendre les colliers précieux. On y employait l'or travaillé avec le plus grand soin, les perles, les pierres précieuses. Quand les auteurs ne nous l'apprendraient pas, on serait bien persuadé que les femmes n'ont jamais rien négligé pour faire paraître avec plus d'avantage leurs agrémens; les monumens nous ont d'ailleurs conservé de beaux colliers de bon goût, et nous voyons, par les médailles et par les peintures de vases, qu'on y mettait beaucoup de variété. Il en existe un assez grand nombre à Paris, au Musée Charles X, à la Bibliothèque du Roi, et dans les cabinets de M. le duc de Blacas, de M. le comte de Pourtalès-Gorgier et de M. Réville.

Alusis et Alusion, collier dont il est question dans Pollux (1). D'après Hésychius, il paraît qu'il était tressé de fils d'or. Plusieurs colliers que l'on a trouvés à Pompéi et dans les tombeaux des rois d'Égypte, seraient des *alusia*.

Anamaschalistères et Maschalistères, bandelettes ou colliers qui passaient sur les épaules. On pourrait voir aussi des bandelettes de ce genre et qui ressemblaient au *bracile* dans les *analectides*, qu'Ovide (2) recommande aux femmes qui ont les épaules trop hautes ou les omoplates trop saillantes. C'était un moyen de les maintenir, ou d'en dissimuler les défauts.

Baen. *Voyez* Torques.

Bulla. Des statues et des bustes nous avaient conservé la forme de la *bulla* en or, que les jeunes Romains de famille patricienne portaient suspendue au cou jusqu'à ce qu'ils prissent la robe virile : mais on en a trouvé plusieurs dans toute leur intégrité; elles sont lenticulaires, d'un pouce et demi environ de large, et faites de plaques ou lames d'or très-minces, ornées sur leurs bords d'un godron, et garnies, dans le haut, d'une tubulure ou d'une espèce de bélière où passait, ou une chaîne d'or, ou un cordon pour suspendre la *bulla*. L'intérieur en était rempli de mastic pour donner de la consistance à ces feuilles légères. Les *bullæ* des enfans du peuple étaient en cuir ou en ivoire et en autres matières, et suspendues à une courroie (3). Selon Pline, ce fut Tarquin l'Ancien qui le premier décora d'une *bulla* d'or son fils, qui, dans sa jeunesse et portant encore la *prétexte*, avait tué de sa main un ennemi.

Catellæ, Catenulæ. On donnait ce nom, selon Isidore, à des colliers formés de chaînes d'or ou d'autres métaux. On les donnait comme récompenses militaires; mais elles étaient moins estimées que les *torques*. Il paraît que les anneaux qui composaient les *catellæ*, en formaient une espèce de corde à huit pans. Les anciens, dès les temps les plus reculés, ont été très-habiles à tresser en fils d'or toutes les espèces de chaînes les plus compliquées, et aussi délicates, aussi souples, qu'il est possible de les faire. Je ne citerai pas les chaînes en or ou en bronze que l'on a trouvées en grande quantité dans les fouilles d'Herculanum et de Pompéi : elles ne

(1) *Onomasticon*, lib. x, cap. xxxix, pag. 167.

(2) *Art. amat.* lib. iii, v. 273.

(3) *Voyez* Scheffer, *de Torquibus*, p. 65.

sont pas d'une antiquité qui puisse nous étonner sur leur travail; et l'on sait qu'au temps où elles ont été faites, les Grecs et les Romains avaient porté l'élégance au dernier point, et que leurs ouvriers étaient très-adroits pour la main-d'œuvre. Mais ce qui mérite surtout d'être indiqué sous le rapport de l'antiquité et sous celui du travail, qu'on ne se figurait pas avoir été aussi perfectionné dans des temps si éloignés de nous, ce sont les colliers égyptiens que l'on trouve dans plusieurs collections, et, entre autres, ceux que l'on voit dans celle du Musée Charles X. On en remarque qui sont faits de chaînes d'or tressées d'un grand nombre de brins, parfaitement travaillées, et, d'après des inscriptions hiéroglyphiques expliquées par M. Champollion jeune, ils remonteraient au règne du roi Mœris et lui auraient même appartenu; ce qui reporte ces beaux colliers au dix-huitième siècle avant notre ère, et donne une idée très-avantageuse du luxe et des métiers des Égyptiens à une époque où presque toute la Grèce était encore sauvage, ou sortait à peine de ses forêts.

Cathema, Cathetêr, nom donné, selon Pollux, par Aristophane à un collier qu'on portait sur la poitrine, et que d'autres appelaient *triopis*. Voyez ce mot. Selon Hésychius, le *cathetêr* était orné de cristaux ou de pierres fines, peut-être d'onyx, réunies trois à trois, et que l'on comparait à trois yeux; il pouvait accompagner les boucles d'oreilles nommées *triglènes* et *triopides*.

Circulus, espèce de collier qui différait des *catellæ* et des *torques* en ce que ceux-ci, étant tressés ou composés d'anneaux qui leur laissaient de la souplesse, avaient la forme d'une corde, tandis que le *circulus* était fait d'une lame plate plus ou moins large, comme les colliers connus sous le nom de *carcans*. Le *circulus* se donnait aussi comme distinction militaire. Quoique ce que je trouve dans une note de Nicolaï sur Scheffer, p. 46, n'ait pas tout-à-fait rapport au *circulus*, du moins considéré comme collier, je ne puis m'empêcher de le rapporter. Il dit, d'après Juste Lipse, qui cite plusieurs auteurs anciens, que lorsqu'un prisonnier était confié à la garde d'un soldat ou de deux, il était lié par une chaîne fixée par un anneau ou *circulus* à son poignet droit, et à l'autre extrémité de laquelle le soldat était aussi attaché par le poignet gauche. Lorsqu'il y avait deux soldats de garde, le prisonnier, ainsi qu'on voit S. Pierre dans les *Actes des apôtres*, XII, 6, était placé entre eux, et ils étaient enchaînés avec lui pour mieux répondre de sa personne.

Cloios et Collarion. D'après Hésychius c'étaient bien des colliers, mais des colliers de force, des carcans pour les criminels. Cependant on les prend aussi pour des colliers d'ornement; et dans les *Septante*, cités par Scheffer, p. 25, on nomme *cloios* le collier d'or que Pharaon met au cou de Joseph, et qu'Hésychius dit être le même que celui qu'il nomme *maniacès*.

Égides. Ce n'était pas seulement à l'armure formidable de Minerve ou de Jupiter que l'on donnait ce nom; il y avait aussi, selon Pollux, des colliers, probablement très-grands, dont les femmes, à l'imitation de Minerve,

ornaient leur poitrine, et que l'on appelait *égides*, quoiqu'ils ne fussent pas faits de la peau de la chèvre Amalthée, et que les beautés qui s'en paraient n'eussent pas la cruelle intention de frapper de terreur et de pétrifier, comme la tête redoutée de la Gorgone.

Lunulæ. Isidore appelle ainsi des ornemens ou des plaques en or, en forme de petites lunes, qui pendaient aux bulles des femmes.

Malacia, sorte de collier dont la forme n'est pas indiquée.

Mannacion, Maniacês. C'étaient, selon Polybe, des colliers et des bracelets des Celtes. On ignore la forme qu'ils pouvaient avoir. *Voyez* Cloios.

Mannos, Manos, Monnos. C'était le nom d'un collier chez les Doriens; peut-être trouverait-on dans ces mots l'étymologie du *monile* des Romains.

Monile baccatum, collier, ou en perles, ou en pierres qui en avaient la forme.

Muræna, collier fait de fils d'or tressés, et dont la forme avait du rapport avec celle de la murène, cette espèce de lamproie dont les Romains faisaient tant de cas. Il y avait de ces colliers tressés d'or et d'argent. Parmi les folles dépenses que les Romains faisaient pour les murènes, Pline (1) cite celles d'Antonia, femme de Drusus, qui ornait de boucles d'oreilles d'or les ouïes d'un de ces poissons, pour lequel elle avait une espèce de passion. L'orateur Hortensius, l'émule de Cicéron, pleura la mort d'une murène chérie qu'il eut le malheur de perdre dans sa piscine de Bauli, sur la côte de Baïa, dont les viviers étaient très-célèbres, ainsi que ceux du Pausilype, où l'on montrait les immenses piscines de Sergius Orata, de Vedius Pollion, de Licinius Muræna, et de ce fastueux Lucullus que Pompée appelait *Xerxès en toge*.

Plocia, collier fait de tresses en or [*plecô*, je tresse].

Segmentum. Quelques commentateurs ont pensé que ce mot indiquait un collier; mais on sait que les *segmenta* étaient des bandes de pourpre ou d'or, des espèces de galons, dont les matrones romaines ornaient leurs stoles et qu'elles avaient seules le droit de porter. Comme elles en mettaient dans le haut de leur tunique autour du cou, et que ces bordures imitaient les colliers, on a pu prendre ces ornemens les uns pour les autres (2). D'après un passage de Sidoine Apollinaire, cité par Nicolaï dans une note sur Scheffer, les *segmenta* auraient été des ornemens ou des cercles en métal, en or, qui faisaient du bruit, et auxquels Sidoine donne l'épithète de *crepitantia*. Si c'étaient des lames minces d'or, elles pouvaient produire un léger bruit, un craquement, lorsqu'elles se froissaient ou se pliaient quand on était en mouvement.

Serpentum. Isidore donne ce nom à un collier de femme auquel étaient suspendus de petits vases, *amphorulæ*, en or, et des pierres fines taillées en

(1) *Hist. nat.* lib. IX, cap. LXXX.

(2) Scheffer, *de Torquibus*, pag. 14.



forme de serpent. On peut se faire une idée des colliers de ce genre d'après ceux que l'on trouve dans les tombeaux égyptiens, et qui sont composés de petits vases, de serpens uræus, et de différens amulettes hiéroglyphiques en or, en corail et en diverses matières. Le Musée Charles X possède plusieurs colliers égyptiens très-beaux; et ceux qui sont imités dans les peintures des caisses de momies, sont d'une grande richesse. Nonnus, dans ses *Dionysiaques*, liv. v, cité par Bartholin, *de Inauribus* (1), décrit au long un très-beau collier qui avait la forme d'un serpent à deux têtes, invention des anciens, qui donnaient une tête à chaque extrémité de ces serpens, qui pouvaient se porter en avant également des deux côtés; ce qui les avait fait nommer *amphisbènes*. Le double serpent du collier de Nonnus était l'ouvrage de Vulcain; tout son corps brillait de petites étoiles probablement colorées ou en émail; il se repliait sur lui-même et formait plusieurs orbes. On voit, parmi les bijoux égyptiens du Musée Charles X, un bracelet en or et une bague très-remarquables, et qui ont quelque rapport avec le collier décrit par Nonnus.

Stomia, collier dont on ignore la forme.

Streptos, collier tressé en or [*strephô*, je tresse].

Tantheuristos. C'était un collier cité par Pollux, et dont les ornemens en or et en pierres fines étaient montés de manière qu'au moindre mouvement ils se remuaient ou tremblaient (*tantharyzein*, trembler) : il est probable que l'on produisait cet effet, comme on le fait aujourd'hui pour les diamans, au moyen de petits ressorts très-flexibles ou de spirales élastiques. La belle couronne d'or trouvée il y a quelques années dans un tombeau de Canosa offre, je crois, un travail de ce genre.

Torques, collier gaulois et romain en or ou en bronze, qu'on accordait comme récompense militaire et qui du cou tombait jusque sur la poitrine. On le nommait ainsi, parce que dans l'origine c'était un cercle en or tordu ou fait en manière de corde à trois brins : c'était le cercle tordu [στρεπτὸς κύκλος] des Grecs. Selon Servius, on l'appelait aussi *tores* et *torus*. Il ne paraît pas que ces *torques* fussent à charnière, mais qu'ils étaient élastiques, ou assez flexibles pour que la partie où était interrompu le cercle que formait le collier, pût s'ouvrir et s'adapter au cou. Les deux extrémités étaient recourbées en dehors et terminées par un bouton en forme de gland; ce qui pouvait faire allusion au courage qui avait mérité cette distinction, puisque les couronnes civiques étaient en feuilles de chêne. Il y avait des *torques* qu'on fermait au moyen d'un crochet fixé à une des extrémités et qui entrait dans un anneau ou une œillère qui terminait l'autre. On voit de ces *torques* dans Gruter (2). Il paraît qu'il y en avait en manière de chaînes faites d'anneaux unis ensemble, comme ceux de certaines cuirasses ou des cottes de mailles (3). Isidore, parmi les colliers du genre des *torques* ou plutôt du *circulus*, en met un qu'il appelle *baen*, et que, selon lui, les

(1) Pag. 74. (2) *Inscript.* p. 1030. (3) *Voyez* Catellæ.

courtisans des rois portaient en or et enrichi de pierreries. Il est probable qu'Isidore de Séville entend parler des rois goths et vandales de race germanique, et il est à croire avec Nicolaï, dans ses notes sur Scheffer, p. 50, que le mot *baen* n'est autre que le *band* des Allemands, qui signifie *lien, bande,* et que le *baen* était une bande de métal ornée de pierreries et dans le genre du caroan ou du *circulus;* à moins cependant, comme il dit que le *baen* allait d'une oreille à l'autre, que cette bande ne réunît les cheveux sur le derrière de la tête et ne fût fixée aux oreilles, ou bien qu'elle ne s'y arrêtât en passant sur le haut de la tête. On pouvait obtenir plusieurs *torques;* et Denys d'Halicarnasse, dans ses *Antiquités romaines,* met en scène L. Sicius Dentatus, qui en avait reçu quatre-vingt-trois et huit couronnes d'or. Ces *torques* honorifiques étaient quelquefois d'un tel poids, qu'on voit qu'ils n'étaient pas destinés à être portés; tel était celui de cent livres d'or que les Gaulois avaient donné à Auguste (1).

TRIOPIS, collier qu'Aristophane, au rapport de Pollux, appelle aussi *cathema.*

BAGUES, BRACELETS, ANNEAUX OU ORNEMENS DES JAMBES.

SI l'on en croyait les Grecs, ce serait Prométhée (2), ou plutôt Jupiter, qui aurait inventé l'usage de porter au doigt un anneau de métal, et le maître des dieux aurait imposé au célèbre Titan, qu'il redoutait, cette obligation, pour lui rappeler qu'il l'avait enchaîné sur les rochers du Caucase, et qu'il l'en avait délivré : ainsi l'anneau et la pierre qui y est enchâssée offriraient un double souvenir, et de la chaîne de Prométhée, et des affreuses roches du Caucase. Aussi dit-on que les premières bagues furent en fer, pour avoir plus de conformité avec les chaînes d'*adamas* ou d'acier dont avait été chargé le Titan. Toute cette fable prouve seulement la haute antiquité des anneaux, qui, s'ils ont été dans l'origine un signe de servitude ou de lien, sont devenus ensuite un des ornemens des deux sexes les plus usités et les plus variés. Il est même probable que ce fut un des premiers bijoux; l'invention en est si naturelle, et les doigts en donnent si bien l'idée, que pour la concevoir on n'avait pas besoin du génie de Prométhée, et pour les orner il ne fallait pas les mutiler comme les oreilles et le nez. Il est question des bagues dans les plus anciens temps de l'histoire sacrée dés Hébreux, et, ainsi que les boucles d'oreilles, elles font partie des bijoux précieux dont ils se dépouillent et qu'ils font fondre pour en former le veau d'or; et, bien avant cette époque, le Pharaon qui régnait en Égypte lorsque Joseph y était en faveur, lui remit son anneau comme signe de la puissance qu'il lui confiait. Plusieurs des bagues égyptiennes que possède le Musée Charles X, remontent au règne du roi Mœris, et ce sont des titres d'antiquité mieux constatés que ceux de la bague de Prométhée. Il est bien à croire, et même l'histoire de ce Titan le prouve, que l'usage des anneaux vint aux Grecs des

(1) Quintilian. *Institut. orator.* lib. VI, cap. III, 79.

(2) Plin. *Hist. nat.* lib. XXXIII.



peuples orientaux : mais il faut qu'ils n'aient pas été d'un usage très-répandu à l'époque d'Homère et d'Hésiode, qui ne les mettent pas au nombre des objets précieux qui composaient la parure des déesses et des mortelles; et même aucun des mots qui désignent quelques parties des bagues ne se trouve dans ces poètes. Cet épisode de l'histoire de Prométhée n'avait pas cours de leur temps, et il ne fut imaginé depuis que pour donner une raison ingénieuse de l'invention des anneaux. Si l'on desire des notions plus étendues sur ce sujet, c'est dans le commencement du XXXIII.e livre de Pline que l'on doit les chercher : on y trouve beaucoup de détails, qui sont unis à tous les renseignemens que fournissent les auteurs anciens dans l'intéressant ouvrage de Scheffer indiqué p. 51; il nous servira de guide.

Les Grecs appelaient en général toutes les bagues *dactylion*, comme ornement des doigts, *dactyloi*. Le nom de *sphragis* qu'on donnait à la partie gravée, indiquait qu'elle servait de sceau ou de cachet; mais cet usage ne remonte pas chez les Grecs à une haute antiquité, et il n'en est question ni dans Homère ni dans Hésiode. La partie où la pierre était sertie et que l'on comparait à une fronde, soit à cause de sa forme, soit à cause de son emploi, en avait pris le nom de *sphendonê*, fronde, et chez les Romains ceux de *funda* et de *palea*, qui avaient le même sens. Ceux-ci appelaient l'anneau *ungulus*, parce que d'abord on le plaça près de l'ongle à la première phalange. Ils devaient ce nom aux Osques ou aux Étrusques, qui leur avaient aussi fait connaître avec les anneaux les faisceaux des licteurs, la trabée, les siéges curules et une partie de leurs vêtemens. Les mots *annulus*, *anellus*, d'où nous avons tiré celui d'*anneau*, viennent de l'ancien mot latin *anus* ou *annus*, un cercle, dont ils sont des diminutifs, et dont le dernier a été aussi appliqué à la révolution du soleil dans le cours ou le cercle de l'année. Les Grecs et les Romains désignaient aussi l'anneau qui servait de bague et de cachet par le nom de *symbolon*, parce qu'on l'employait à sceller les écrits ou les objets qu'on voulait tenir secrets, ou bien aussi parce que dans des contrats, des affaires ou même des parties de plaisir où chacun contribuait pour sa part et que l'on nommait *symbolê*, on se donnait mutuellement ses anneaux comme garantie de ses engagemens. Il était important qu'on ne pût pas confondre les uns avec les autres les signes que l'on mettait sur les anneaux : aussi dit-on que dans les commencemens chez les Grecs et surtout chez les Lacédémoniens, avant que l'on y eût employé la gravure ou sur métaux ou sur pierres fines, Hercule leur apprit à se servir, en guise de cachets, de petits morceaux de bois rongés ou persillés par une espèce particulière de vers. Il était presque impossible de les contrefaire ou de trouver plusieurs morceaux de bois entièrement pareils, et c'était une manière aussi simple que sûre d'empreindre son cachet sur la cire ou sur d'autres matières. Ces morceaux de bois vermoulus s'appelaient *thripêdesta* ou *thripobrôta* [*thrips*, ver]. Il se pourrait que les dessins vermiculés que l'on voit sur des scarabées égyptiens très-anciens, fussent des imitations de ces espèces de cachets primitifs, et ils en donnent assez l'idée. On trouve des notions sur ces *thripêdesta* dans le grand Étymologiste, dans Hésychius, Suidas et Eustathe.

Selon Festus, les anneaux s'appelèrent encore chez les Romains *condalus*, *condalium*, mots qui paraissent dérivés du grec *condylos*, qui a la même signification, et qui désigne aussi les articulations des phalanges des doigts.

Tous les peuples ont porté des bagues en toute sorte de matières, et ils en ont multiplié à l'infini les ornemens : vouloir les décrire toutes serait impossible, et ce n'est pas mon intention. Il suffira pour le moment de savoir qu'on les regardait comme des signes d'union et souvent comme des marques de dignité. Chez quelques peuples, il n'était pas libre à chacun de les avoir à sa fantaisie : les réglemens qui classaient les divers rangs du corps social, avaient déterminé la matière des anneaux d'après l'étage où l'on était placé. Pendant long-temps à Rome, les sénateurs mêmes n'en avaient pas en or, et l'on n'en donnait qu'aux ambassadeurs, pour qu'ils s'attirassent plus de considération dans les pays étrangers, où les personnes d'une haute classe avaient l'habitude d'en porter. Les premiers Romains accordaient encore ces anneaux d'or pour des services rendus à la république, et même alors on ne s'en parait qu'en public; dans l'intérieur des familles, ceux qui avaient obtenu cette distinction, ne portaient qu'une bague de fer comme le reste des citoyens. Les triomphateurs mêmes, au-dessus de la tête desquels on tenait une couronne d'or, n'avaient au doigt qu'une bague de fer, de même que leurs esclaves; et c'était pour rappeler cette antique simplicité que du temps de Pline, en se mariant, on donnait à sa femme une bague qui n'était que de ce métal, sans ornement et sans pierre, et elle n'en portait pas d'autres. Mais Tertullien et Isidore, dont le premier écrivait sous Septime Sévère et ses enfans, et le second mourut évêque de Séville en 636, disent que de leur temps l'anneau de mariage, *annulus genialis, sponsalitius, nuptialis, pronubus*, était en or, et les hommes ne portaient pas alors plus de deux bagues.

Pline est très-prononcé contre les bagues, ou plutôt contre les folles dépenses auxquelles donnait lieu le luxe qu'on y mettait; il dit que sans doute le premier qui porta un anneau ne le fit qu'en hésitant et à la dérobée, puisqu'il le mit à la main gauche, et que, s'il n'eût pas craint de le montrer, il l'aurait porté à la main droite. L'anneau d'or au quatrième doigt indiquait un chevalier romain, et distinguait du peuple le second ordre, comme le laticlave dénotait le premier, celui des sénateurs. Le peuple n'avait que des anneaux de fer : il les ornait de petites pierres communes, telles que des agates ou des cornalines unies, et souvent aussi de pâtes de verre coloré qui imitaient les pierres fines, ou qui étaient les empreintes de pierres gravées. Les anciens étaient très-habiles dans l'art de composer ces pâtes; il en existe un grand nombre de très-bien faites, et qui nous ont conservé beaucoup de sujets qui font regretter que ceux dont ils sont les empreintes et qui étaient gravés sur pierre, aient été perdus. M. Millingen avait réuni une suite nombreuse et intéressante de ces pâtes de verre. Sous Auguste, l'ordre des juges qu'il établit portait aussi une bague de fer, et, au rapport de Tacite, tout Germain était obligé d'en avoir une de ce métal, comme signe de servitude, jusqu'à ce qu'il eût tué un ennemi de sa main.

Il y eut un temps où l'on se contentait d'un seul anneau très-simple;

mais le luxe, en s'accroissant, multiplia cet ornement sous les empereurs. On chargea d'anneaux non-seulement tous les doigts des mains, mais même ceux des pieds. Ils devinrent très-riches par la matière et par le travail, et il s'y fit un grand emploi de pierres gravées; on était bien loin du fragment de la roche du Caucase. Ce sont les bagues antiques qui nous ont conservé un grand nombre des plus belles pierres gravées, soit en camée, soit en intaille. La recherche fut même poussée au point d'avoir des bagues dont le poids était calculé selon les saisons; et les élégans de Rome auraient été accablés de chaleur et de lassitude, s'ils eussent été condamnés à porter en été les énormes anneaux dont ils se chargeaient les doigts en hiver. Parmi ces bagues qui étaient affectées à chaque moitié de l'année, et que Juvénal appelle *aurum semestre, aurum æstivum, annuli semestres*, on devait regarder comme des anneaux d'été et comme plus frais ceux qui sont taillés dans une seule pierre, telle que la sardoine, la cornaline, le cristal de roche; c'est d'autant plus probable, que les Romaines élégantes, qui tenaient à toutes les recherches et à toutes les jouissances du luxe, se servaient, pendant les chaleurs de l'été, de grosses boules de cristal pour se rafraîchir les mains. Il y a de ces grosses bagues qui sont en très-belles pierres orientales; quelques-unes sont gravées, d'autres unies : la partie du dehors est très-renflée, et celle de l'intérieur de la main est beaucoup plus mince. Le peuple portait de ces anneaux en verre. On en trouve aussi de cette matière dans les tombeaux égyptiens; mais ils sont si fragiles, qu'ils devaient se briser très-facilement, et peut-être étaient-ce des objets destinés à être consacrés aux morts ou à orner les momies. Au reste, quand on a vu l'immense quantité de bagues de verre qui se vend au prix le plus bas et pour des sommes considérables à la foire de Beaucaire, et qui se répandait dans tout le midi, on conçoit que les anciens aient pu faire un grand usage de bagues du même genre. On rangerait, probablement avec raison, parmi les bagues d'été, *aurum æstivum*, celles qui, comme certaines boucles d'oreilles, sont creuses et faites d'une lame d'or très-mince. C'étaient les seules bagues que la flamine de Jupiter eût la permission de porter; celles qui étaient solides et taillées dans un lingot d'or, lui étaient interdites. On en trouve de très-pesantes, et c'étaient certainement des anneaux d'hiver. Ceux qu'on offrait à ses parens ou à ses amis le jour anniversaire de leur naissance, *annulus natalitius*, portaient, ou des signes symboliques, ou des vœux pour leur bonheur. J'ai vu à Naples une bague qui devait avoir été un gage d'amitié; sur les deux onyx à deux couches qui en formaient le chaton, était gravé en relief : *Que celui qui me porte soit heureux !* Il y avait aussi des anneaux à secret où l'on renfermait du poison : on cite ceux de Démosthène et d'Annibal.

Les bracelets ont été en usage en Égypte à une époque très-reculée; des figures égyptiennes sculptées, d'une grande antiquité, en portent dont les dessins sont très-variés. Les peintures des monumens, des papyrus et des momies, ont appris qu'ils étaient de différentes couleurs, et l'on sait, par ceux qui nous ont été conservés, qu'il y en avait beaucoup en or bien travaillé, et où étaient enchâssés des pierres fines de diverses espèces et des émaux de

couleurs très-fines et très-vives; plusieurs de ces bracelets remontent à une antiquité qui précède de plusieurs siècles celle des plus anciens monumens grecs. Chez les Grecs, les bracelets sont certainement beaucoup moins anciens que les bagues, et il n'en est pas plus question que de celles-ci dans Homère et dans Hésiode : leur invention et l'usage d'en orner les différentes parties des bras n'ont dû avoir lieu que chez des peuples qui les avaient nus; car on ne voit pas que chez les anciens on serrât les manches par des bracelets. Parmi les Grecs, ceux qui, tels que les Athéniens, tenaient en grande partie leurs costumes de l'Ionie et de l'Orient et portaient des tuniques à manches longues, ne durent avoir l'idée de se parer de bracelets que lorsqu'ils s'astreignirent moins à leur ancienne manière de se vêtir, et que les femmes, pour déployer la beauté de leurs bras, ainsi qu'on les voit toutes dans les bas-reliefs du Parthénon, adoptèrent la tunique dorienne, qui les laissait entièrement à découvert. Les bracelets auraient pu être mis en usage chez les Doriens, qui de tout temps, à ce qu'il paraît, portaient la tunique sans manches; mais parmi les Grecs du Péloponnèse, qui étaient de cette race, ce ne fut certainement pas chez les Spartiates qu'on les inventa : la sévérité des lois somptuaires de Lycurgue ne les aurait pas permis; et si le costume dorien suggéra l'idée de cette élégante parure, ce dut être chez d'autres peuples du Péloponnèse, et les brillantes solennités d'Olympie purent inspirer aux belles Éléennes l'envie de se distinguer par ce nouveau genre d'ornemens, qui fut bientôt sans doute imité par les autres femmes grecques.

Quant aux Romains, ce ne fut pas, à ce qu'il paraît, les femmes qui les premières se parèrent de bracelets; et si les hommes en portèrent d'abord, ce fut, ainsi que cela eut lieu pour les *torques* ou colliers, moins comme ornement que comme une distinction militaire décernée au courage. Aussi, suivant Isidore, le mot *armilla*, par lequel on désignait les bracelets chez les Romains, indiquait-il qu'on les obtenait par la force ou les exploits des armes, *ob armorum virtutem*, quoiqu'on puisse aussi trouver l'étymologie de ce mot dans *armus*, le haut du bras, endroit où l'on plaçait l'*armilla*. Les bracelets ne furent probablement pas d'un grand usage chez les Romaines dans les premiers siècles de la république, où l'on n'était pas riche, et où il régnait une grande austérité dans les mœurs et dans le costume; des bracelets, surtout en or, eussent été un luxe répréhensible et inutile pour des femmes confinées dans l'intérieur de leur maison et qui ne recevaient que leurs plus proches parens. Nous verrons que les Grecs et les Romains donnaient différens noms aux bracelets d'après les parties du bras où ils étaient placés.

Des peuples habitués à avoir les jambes nues et qui aimaient l'élégance, ont dû chercher à les orner comme les autres parties du corps, et c'est un goût répandu dans tout l'Orient : aussi y aurait-il peut-être lieu d'être surpris si les Égyptiens et les Grecs n'avaient pas songé à la parure de leurs jambes; mais ils ne la négligeaient pas. On sait qu'ils mettaient une grande recherche dans leur chaussure, et que, pour la compléter, ils entouraient la partie inférieure des jambes, au-dessus des chevilles, d'anneaux

d'or finement travaillés, souvent enrichis de perles, de pierres gravées et d'émaux. Les statues antiques ne nous ont pas transmis d'exemples de parures de ce genre; mais on en trouve fréquemment dans les peintures de vases qui, par leur style, annoncent une assez grande antiquité. Cependant il n'est fait mention de ces ornemens ni dans Homère ni dans Hésiode, et il se pourrait qu'ils n'eussent été adoptés qu'après eux par les Grecs, qui les auraient empruntés des Égyptiens et des Orientaux, chez lesquels ils étaient en usage. On les appelait en général *periscélides*, de *scélos*, jambe.

Aiglê. Pollux nomme ainsi une espèce de périscélide, sans indiquer en quoi elle consistait.

Amphideæ, sorte de bracelets qu'on mettait peut-être aux deux bras.

Armilla. Nous avons vu plus haut que ces bracelets servaient d'abord chez les Romains de décorations militaires, mais que l'on comprit ensuite sous cette dénomination toute espèce de bracelets. Aussi Tertullien (1) s'indigne-t-il qu'on ait transporté à des ornemens de femme un nom jadis honorable, et qui annonçait des services rendus à son pays par de courageux exploits. Il paraît que l'*armilla* se portait vers le haut du bras gauche; et l'aventure funeste de la perfide et avide Tarpeïa, lors de la guerre entre les Romains et les Sabins, en est une preuve, et elle est trop connue pour être répétée ici. On nommait aussi les *armillæ*, *viriæ*, *viriolæ* et *calbei*, et il en est question dans les inscriptions sous ces différens noms. D'après Isidore, il semblerait que l'*armilla* était formée d'une plaque plate en or et souvent assez épaisse, tandis qu'un autre bracelet de ce genre, le *circulus*, était fait d'une baguette cylindrique ou peut-être tordue comme le *torques*.

Boubalia, espèce de périscélide, dont on ne connaît que le nom.

Brachiolion et Brachionion, bracelet qui se portait au haut du bras, ainsi que le *peribrachionion*.

Calbei. *Voyez* Armilla.

Cerographus et Cirographus annulus. On donnait ce nom chez les Romains à la bague qui servait de cachet, parce que l'empreinte s'en faisait sur de la cire.

Chelidones, sorte de periscélides.

Circos, Cricos. Ces mots, qui signifient un cercle, s'employaient pour désigner des bracelets ou des périscélidés. *Voyez* Armilla.

Clanion. D'après ce qu'en dit Pollux, il paraît que c'était le même genre de bracelet que la *psellia* ou *spellia*, et c'est tout ce que l'on en sait.

Clef. Il y avait chez les Romains des bagues dont le dessus était garni d'une clef courte qui ressemblait aux nôtres.

(1) *De Pallio*, pag. 50.

Corianon, bague que l'on portait à l'index. Ce ne fut que tard que la mode des bagues fut en faveur chez les Romains, qui d'abord ne les portaient qu'au troisième et au quatrième doigt. L'anneau des Gaulois et des Bretons était au doigt du milieu; c'était chez les Romains le seul où l'on n'en mît pas, et on l'appelait *digitus infamis :* les autres en étaient chargés, quelquefois même à toutes les phalanges. Des personnes en avaient trois au petit doigt, tandis que d'autres se bornaient à un seul anneau, et c'était à ce doigt pour indiquer celui qui apposait le cachet. Nous ferons observer que ce ne fut que sous Claude que les Romains employèrent à cet usage, au lieu de pierres gravées, des bagues entièrement en or et gravées. Du temps de Pline, on aimait à mettre sur les anneaux des figures d'Harpocrate ou d'autres divinités égyptiennes.

Dactylêthræ. Xénophon, dans sa *Cyropédie,* nomme ainsi des gants, parce qu'ils recouvraient et garantissaient les doigts, *dactyloi.* Ces doigtiers, ou ces enveloppes de doigts, faites d'une feuille d'or très-légère, que l'on trouve quelquefois aux doigts des momies royales, sont aussi des espèces de *dactylêthres.* Voyez Encheirides.

Dactylidion, Dactylion, nom qu'on donnait aux bagues et qui vient de *dactylos,* doigt.

Dardanum. Selon Pline, c'était un bracelet d'homme en or, dont on attribuait l'invention aux Dardaniens, peuples de Phrygie.

Dextra. On appelait ainsi, selon Isidore, un large bracelet que portaient les deux sexes, et qui se mettait au poignet droit, en avant de la manche de la tunique.

Echinos. C'était le nom du hérisson, de même que d'un bracelet. On ne connaît pas les rapports que l'un pouvait avoir avec l'autre.

Encheirides et Cheirides. C'étaient des gants. Si l'on veut remonter à la plus ancienne notion que les auteurs nous aient conservée de cette partie du costume, on la trouvera dans la Genèse. La peau de chevreau dont Rébecca couvre les mains de Jacob pour les faire ressembler à celles de son frère Ésaü, qui étaient couvertes de poils, offre bien une espèce de gants, et l'on peut croire que, pour mieux tromper Isaac, Rébecca leur avait fait suivre la forme des doigts. On voit dans Homère le vieux Laërte se servir de *cheirides* pour se préserver du froid. Assez généralement on croit que ce n'étaient pas, à proprement parler, des gants dont les doigts étaient séparés comme dans les nôtres, mais simplement des espèces de mitaines fourrées et chaudes. Cependant les *encheirides* et les *dactylêthræ* dont parle Xénophon dans sa *Cyropédie,* sont divisées en doigts, comme à présent. Ces gants ou *manicæ,* dont se servait le secrétaire de Pline le jeune pour écrire lorsqu'il faisait froid, avaient certainement des doigts, sans quoi il n'aurait pas pu écrire : Varron d'ailleurs les appelle *digitalia;* ce qui rend les *dactylêthra* de Xénophon. Dans Tertullien (1) et dans S. Jean Chrysostome, cité par

(1) *De Pallio.*

Albert Rubens (1), il est question de gants qui vont si bien à la main et en prennent si exactement la forme, qu'on les croirait nés avec elle. Les gants se faisaient ordinairement en laine tissue ou feutrée : et qui sait si quelques morceaux de tricot en laine, ou peut-être en soie de pinne-marine, que l'on conserve comme un des objets les plus rares parmi les antiquités d'Herculanum et de Pompéi, ne sont pas les restes de quelque gant? J'ai quelques parcelles de ce tissu, et il est impossible de mettre en doute que ce soit du tricot, qui est même très-bien fait.

GANTS, MANICÆ. *Voyez* ENCHEIRIDES.

OCCABUS. Il paraît que c'était une espèce de collier, ou peut-être de bracelet, d'où pendaient de petites chaînes, et qui servait d'ornement à certains prêtres, surtout dans le sacrifice connu sous le nom de *taurobole*.

OPHIS, bracelet en forme de serpent. On le portait ordinairement au haut du bras gauche; ce qui a souvent fait prendre pour des figures de Cléopatre piquée par un serpent, des nymphes ou Ariadne endormies et qui portaient au bras cet ornement. On accordait beaucoup de propriétés au serpent; et il est à croire qu'il entrait des idées superstitieuses dans l'emploi qu'on en faisait pour toute sorte de bijoux, et qu'on les regardait comme des espèces d'amulettes.

PEDÊ, PERIPEZIA, PERIPEZIDES, PERISCÉLIDES, PERISPHYRIA, PEZA, ornemens en or, souvent enrichis de pierres fines, que les femmes portaient aux jambes, au-dessus de la cheville. Ils devaient être faits ou de chaînes ou en anneau, en bandeau et à charnière, comme les bracelets. Il n'en est pas question dans Homère; mais les peintures de vases en offrent souvent qui parent les jambes des femmes, et surtout des Bacchantes. Parmi les noms qui servaient à les désigner, celui de *périscélides* est le plus ordinaire, et il a été adopté par les antiquaires. On ne trouve que très-peu de chose dans les anciens sur ce genre d'ornement, qui peut être rangé parmi ceux que les Romains nommaient *vincla pedis,* liens du pied. Mais il est à croire que ces différentes dénominations devaient désigner les diverses parties où on les plaçait. Les *pedê,* les *peripezia,* les *peripezides,* les *pezæ,* pouvaient entourer le pied sur le haut, au-dessous de la cheville; les *perisphyria* convenaient à la partie qui est au-dessus (*sphyron,* cheville), et les *periscélides* auraient été, d'après leur nom, des espèces de bandes ou d'anneaux dont on ornait le dessus du genou. Ce n'était pas une élégance inutile ou sans but lorsqu'on portait, comme à Sparte, des tuniques qui, s'ouvrant sur les côtés, laissaient souvent à découvert une partie des cuisses [*scelos*] des jeunes filles, qu'un poète cité par Plutarque appelait plaisamment *phainomérides,* parce qu'elles montraient leurs hanches (*phainô,* je montre; *méros,* hanche). On voit, dans les peintures de vases, des figures de femmes et de génies dont le milieu des cuisses est orné de rangs de perles ou de cercles, qui sont de véritables *periscélides*, particularités que ne présentent pas les autres monumens.

(1) *De Re vestiaria veterum,* pag. 25.

Peribrachionion. On employait ce mot pour un bracelet et pour une armure qui garantissait le bras; un brassart : c'était l'armille des Romains (*brachiôn* en grec, bras).

Pericarpia, bracelet qu'on plaçait au poignet, partie nommée *carpos* en grec.

Psellia. C'était aussi une espèce de bracelet, dont on ne connaît que le nom cité par Pollux.

Spathalium. Celui-ci était, dit-on, fait de graines de l'île des Troglodytes, qui, rouges sur l'arbre, noircissaient après avoir été cueillies; Pline ne nous en apprend pas davantage.

Sphragidæ, Sphragidion. On donnait ces noms à des bagues qui pouvaient servir de cachet, et l'on appelait *sphragidiophylacion*, ou gardien du cachet, la partie de la bague où la pierre gravée était sertie.

Spinther, bracelet que les femmes portaient au haut du bras, ordinairement du bras gauche. Festus explique ce mot par celui d'*armilla;* ce qui montre, d'après la place qu'il donne au *spinther,* que l'*armilla* se portait aussi au haut du bras gauche. Il paraît que les bracelets de ce genre, qui avaient différens noms, ainsi que nous l'avons vu, et qui des Sabins vinrent chez les Romains, étaient aussi très-anciens chez les Grecs, quoiqu'il n'en soit pas fait mention dans Homère; mais on en voit à des figures d'ancien style dans les bas-reliefs et sur les vases peints. Quoique ce mot de *spinther* ait été tiré du grec par les Romains, il n'a pas été employé par les Grecs. D'après son étymologie, qu'on trouve dans un verbe grec qui signifie *serrer,* il se pourrait que le *spinther* se fût adapté au bras plus exactement que les autres bracelets, et qu'il y eût eu quelque ressort ou quelque élastique qui le serrait et le maintenait. Ce mot a été consacré par les antiquaires aux bracelets qu'on voit quelquefois à Vénus et à d'autres figures antiques.

Viriæ, Viriliæ, Viriolæ, bracelets donnés chez les Romains comme récompenses militaires et qu'on mettait au-dessus du poignet. Il est probable qu'il y avait dans ces marques de distinction différens degrés, suivant la forme, la matière, la grandeur des bracelets, et qu'ils réglaient la place qu'ils devaient occuper.

CHAUSSURE.

L'idée de se prémunir les pieds contre l'intempérie des saisons ou contre l'humidité, ou de les préserver des atteintes des pierres et des ronces, est si naturelle, qu'il est inutile de rechercher quel est le premier qui a inventé les chaussures : on les inventa partout où l'on en sentit le besoin; et l'on ne s'accordera pas avec Pline pour faire honneur de cette découverte au Béotien Tychius, dont il ne donne pas la date, mais qui doit être le Tychius d'Hylê en Béotie, le seul ouvrier, avec Icmalius, dont parle Homère (1). Le poète

(1) *Iliad.* H, v. 220; *Odyss.* T, v. 57.

dit bien que c'était le plus célèbre des ouvriers en cuir [*scytotomos*]; mais rien n'indique qu'il en fasse un cordonnier, mot par lequel on traduit le *scytotomos* d'Homère. Il est à croire que ce n'est que depuis lui qu'on a attribué à ce mot cette signification particulière, et que de son temps il n'avait que celle d'ouvrier en cuir. Ce Tychius était même un armurier; car ce fut lui qui fit le bouclier d'Ajax, formé de sept couches de cuir de bœuf recouvertes d'une huitième en airain. Au reste, ce *scytotomos* ou *scutotomos* [qui coupe du cuir, *scytos*] est le *scutarius* des Romains, ouvrier qui faisait les énormes et longs boucliers nommés *scuta* et qui étaient de planches de bois recouvertes de cuir de bœuf. Mais cependant, si l'on tenait à illustrer le métier du cordonnier en lui trouvant des titres dans Homère, on le pourrait aisément en citant deux passages de l'Odyssée, Ξ, v. 23 et 34, qui n'ont été remarqués par aucun des savans qui ont écrit sur la chaussure des anciens, pas même par Feith, qui, dans ses *Antiquitates Homericæ*, p. 225, allègue ces vers sans faire attention à ce qu'ils présentent de particulier. Lorsqu'Ulysse déguisé arrive chez Eumée, il le trouve coupant, pour se faire une chaussure, *une peau de bœuf d'une belle couleur.* Le pâtre hospitalier se lève, et, allant au-devant du voyageur, il écarte à coups de pierres les chiens qui couraient sur lui, et le cuir qu'il tenait lui échappe des mains. D'après la manière dont s'exprime Homère, il paraîtrait que la chaussure que se faisait Eumée, était tout ce qu'il y avait de plus simple, et telle qu'on en voit encore en quelques pays; il découpait un grand morceau de cuir, et, plaçant dessus son pied, il l'en enveloppait, en l'y fixant par quelques liens sur le pied et autour de la jambe. Ces liens passaient sans doute dans des trous pratiqués sur le bord du morceau de cuir. Comme Homère dit que la peau était d'*une belle couleur,* on voit qu'elle n'était pas crue, et qu'elle avait été préparée et teinte. J'inférerais peut-être même de cette circonstance que la chaussure d'Eumée ne consistait pas en une simple semelle fixée sous le pied avec des courroies, qu'elle réunissait l'agréable à l'utile, et que le cuir entourait tout le pied pour le mettre mieux à l'abri. Il est bien probable que, dans les temps héroïques et homériques, les chaussures étaient moins nombreuses qu'elles ne le furent dans les siècles suivans, où, se multipliant à un point extraordinaire, elles devinrent dans la parure des deux sexes une des parties auxquelles on donnait le plus de soin et où l'on répandait le plus d'ornemens. Mais, quoiqu'on se servît généralement de chaussures, il y eut cependant toujours un grand nombre de personnes qui, les regardant comme un raffinement de délicatesse plus convenable aux femmes qu'aux hommes, pensaient donner une grande preuve de philosophie en marchant pieds nus. Cette pratique, que l'on nommait *anypodêsia*, eut toujours beaucoup de partisans, même dans les premiers siècles de notre ère, et jusque parmi les empereurs.

Quoique la beauté des divinités dût être inaltérable, et que leurs pieds délicats ne foulassent pas la terre, et, ne faisant que l'effleurer, fussent moins exposés à se blesser ou à se salir, cependant Homère donne des chaussures aux dieux et aux déesses; et dans Bion, Vénus, poursuivant son cher Adonis à travers les forêts, se blesse parce qu'elle a perdu ses sandales.

Il est fort peu question de chaussures dans Homère, et la manière dont il en parle en quelques mots, laisse à peine entrevoir de quelles espèces étaient ses *pedila* et ses *hypodêmata*, qui pouvaient n'être que des dénominations génériques. Il paraît cependant que les *pedila*, qu'il ne donne qu'aux dieux et aux héros, qu'il distingue toujours par l'épithète de *beaux*, et qu'il charge d'ornemens en or, étaient plus recherchés que les *hypodêmata*, qu'on peut prendre en général pour des chaussures, quoiqu'on ait, à ce qu'il paraît et ainsi que nous le verrons, désigné sous ce nom une chaussure particulière.

Ce que l'on trouve dans Homère n'indique pas la forme des chaussures des temps héroïques; mais plus haut nous avons vu qu'il était à croire que, comme dans les temps postérieurs, et ainsi que le prouvent les plus anciens monumens, il y en avait qui consistaient en une semelle plus ou moins épaisse, attachée par des bandelettes ou des courroies qui laissaient le pied en grande partie à découvert, et que d'autres, comme nos souliers, le renfermaient, et étaient quelquefois en outre garnies de bandelettes qui servaient à les maintenir et à les orner. Une troisième espèce, qui avait de grands rapports avec nos bottines ou avec des brodequins, entourait la jambe et souvent en très-grande partie, soit en s'y appliquant et en en dessinant exactement la forme, soit en y faisant quelques plis. On donnait, en général, le nom de creuses, *coila* en grec, *cava* en latin, à ces chaussures, qui se rapprochaient des nôtres, tandis que les autres étaient comprises sous la dénomination de *schistos,* découpé, que les Romains rendaient par *fenestrata,* en comparant à des fenêtres les ouvertures carrées que les courroies laissaient entre elles, et à travers lesquelles on voyait le pied. C'étaient ces courroies, *corrigia,* que l'on se plaisait à orner avec élégance; et il n'était pas rare d'y voir employés l'or, les pierres fines, ou taillées ou gravées, et même les perles. Aussi Pline, en reprochant aux Romains les folies de leur luxe, dit qu'on ne se borne plus à parer des perles les plus belles ses oreilles et son cou, qu'il faut les fouler aux pieds et marcher à travers ces joyaux précieux.

On sait par les auteurs, et même en partie par plusieurs chaussures que les monumens nous ont conservées, que depuis le bois, les feuillages, la paille, jusqu'aux plus riches étoffes et aux métaux les plus rares, tout a été employé chez les anciens à la chaussure; on voit même qu'en ce genre leur luxe était beaucoup plus varié que le nôtre, du moins dans les temps actuels: car au moyen âge, et du XII.e au XVI.e siècle, on l'avait porté très-loin, et les chaussures, ainsi que chez les anciens, servaient même à établir des distinctions entre les différentes classes de la société. Selon leur emploi, leurs formes et les matières dont étaient faites celles des Grecs et des Romains, elles reçurent des noms divers, qui ne permettaient pas alors de les confondre, mais qui, pour la plupart aujourd'hui, ne donnent lieu qu'à soupçonner ces différences sans nous offrir les moyens de les établir. Sur ce point comme sur tant d'autres, les anciens écrivains, qui ne se doutaient pas qu'un jour ils nous causeraient beaucoup d'incertitudes et de regrets, nous en apprennent bien moins qu'ils ne nous en laissent à desirer. Il ne faut d'ailleurs pas perdre de vue pour ceci, de même que pour d'autres objets d'antiquité, que les

anciens auteurs qui nous ont conservé les noms d'un grand nombre de chaussures, écrivant à des époques différentes, rapportaient ce qu'ils trouvaient dans des écrivains qui les avaient précédés : ils le mêlaient à ce qui existait de leur temps; ce qui fait qu'il n'est guère possible de l'y reconnaître. On voit même que, du temps d'Hippocrate, cité par Frédéric Nilant (1), on ne savait même plus quelle forme avaient les *crépides* de Chio, et si elles étaient fermées ou ouvertes, et elles étaient tout-à-fait tombées en désuétude. Un grand nombre de chaussures avaient aussi pris les noms, ou de leurs inventeurs, ou de ceux qui les portaient préférablement à d'autres. Il est à croire que c'étaient autant de variétés; car, s'il n'y en avait pas eu, on n'aurait pas multiplié ces dénominations : mais elles sont perdues pour nous; et ce serait se livrer à de vaines et inutiles recherches, que d'avoir la prétention de les retrouver. Quoiqu'il y eût, sans doute, des différences entre les chaussures des Grecs et celles des Romains, cependant, d'après ce qu'en rapportent les écrivains et ce qu'en offrent les monumens, elles ne sont pas assez marquées pour pouvoir être rangées dans des classes distinctes, et nous croyons devoir les faire connaître, ainsi que celles des autres peuples, selon que l'ordre alphabétique nous les présentera. Nous y joindrons aussi les différentes parties du costume ancien qui couvraient les cuisses et les jambes.

Chaussures et Vêtemens de la partie inférieure du corps.

ACATIA. C'était, selon Pollux, une chaussure de femme, à laquelle peut-être on avait donné ce nom, parce que, par sa forme alongée et peut-être à bec recourbé et pointu, elle avait quelque rapport avec une espèce de barque légère qu'on appelait *acation*.

ACROSPHYRION, AMPHISPHYRION, chaussure de femme qui montait jusqu'à la cheville. Il n'est pas dit si elle couvrait tout le pied, ou si c'était, comme à quelques chaussures, le quartier qui s'élevait jusqu'aux chevilles.

ALCIBIADE. Cet Athénien si célèbre par ses grandes qualités, ses défauts, sa beauté et son élégance, avait donné son nom à une chaussure dont on ne connaît pas la forme, mais qui, selon les circonstances et la disposition d'esprit où il se trouvait lorsqu'il en eut l'idée, pouvait être ou très-recherchée ou de la dernière simplicité.

ALUTA. Ce nom désigna proprement d'abord une peau de chèvre souple et douce, et ordinairement noire ou blanche, dont on se servait pour faire des chaussures, et qui remplaça les cuirs et les peaux crus qu'on employait dans les commencemens de Rome. Cette peau devait être aussi fine et aussi douce que nos peaux de gant; car Ovide (2) la recommande parmi les moyens cosmétiques qu'il indique pour conserver la douceur et la fraîcheur de la peau du visage. Il paraît qu'elle était préparée avec l'alun, *aluminata*, et que ce fut de là que vint le mot d'*aluta*, qui fut pris et pour la peau et

(1) Dans ses notes sur *Balduinus de Calceo*, p. 125. (2) *Art. amat.* lib. III, v. 70.

pour la chaussure. On tire aussi l'étymologie de ce mot de l'*α* privatif grec et du verbe *luô*, je lie, parce que l'*aluta* était, dit-on, comme déliée et sans bandelettes ou courroies. Mais il semble au contraire, d'après plusieurs passages de poètes latins, qu'elle en avait; et cette étymologie, prise de mots grecs pour une chaussure ou gauloise ou romaine, est moins vraisemblable que celle qui a été adoptée généralement et qui explique d'une manière très-simple le mot *aluta*. Cette chaussure renfermait tout le pied, montait au-dessus du coude-pied, où elle faisait des plis, et souvent même jusqu'au milieu de la jambe; enfin c'étaient des espèces de bottines, ou plutôt des brodequins, car on laçait l'*aluta* par devant avec des bandelettes, et c'était le quartier qui montait très-haut et couvrait le derrière et en partie les côtés de la jambe. On croit que cette espèce de chaussure, qui était très-usuelle à Rome, y vint des Gaules, où la portaient les généraux et les soldats romains qui y étaient en garnison. L'*aluta* des chevaliers romains était ordinairement noire; celle des femmes était très-légère et en peau d'un blanc de neige (1) et très-fine. Souvent, ainsi qu'on le voit dans Juvénal, on l'ornait, sur le coude-pied ou aux chevilles, de lunules ou petites plaques rondes en ivoire ou en métal. Lorsque l'*aluta* était très-large et ne prenait pas la forme du pied, on la nommait *aluta laxior*. On croit reconnaître cette *aluta* dans des chaussures de rois barbares ou de soldats de la colonne Trajane : mais on ne pourrait pas l'assurer d'une manière positive; et ce que l'on trouve sur cette chaussure dans les auteurs anciens, n'est pas assez précis pour qu'il ne reste pas bien des doutes sur ce qui la concerne.

AMBRACIDES, chaussure de femme inventée ou usitée à Ambracie, capitale de l'Épire. C'est tout ce que nous en apprend Pollux.

AMPHISPHYRION. *Voyez* ACROSPHYRION.

AMYCLES. On sait par Pollux qu'il y avait dans cette ville de Laconie une espèce de chaussure très-riche, dont il n'indique pas la forme.

ANAXYRIDES. On donnait ce nom aux pantalons larges, longs et plissés, que, sur les monumens grecs et romains, on voit aux Phrygiens, aux Perses et aux autres peuples de l'Orient que les Grecs appelaient barbares. Ces pantalons descendent jusqu'à la cheville, où souvent ils sont fixés autour de la jambe par des cordons. Il y a des anaxyrides qui sont tout d'une pièce avec la partie supérieure du vêtement intérieur, qui forme une espèce de gilet; des figures phrygiennes en portent aussi de très-singulières, et qui, dans toute la longueur des cuisses et des jambes, ont, sur le devant, des ouvertures qui les laissent voir et qui sont garnies de petites agrafes ou de boutons. Les prêtres des Hébreux portaient des anaxyrides en toile de lin rouge, piquée avec soin. On voit dans Diodore cité par Bayfius (2), que l'on donnait aussi aux anaxyrides le nom de *braccæ*. Voyez ci-après ce mot.

ANSÆ ou LORUM. On désignait en général chez les Romains par ces noms les courroies ou les cordons des chaussures.

(1) *Art. amat.* lib. III, v. 202.

(2) *De Re vestiaria*, pag. 28.



Aphracta, chaussure de femme qui laissait le pied à découvert : comme il y en avait plusieurs de ce genre, on ne peut savoir quelle est celle que Pollux désigne par ce mot.

Arbylê et **Armylê**, chaussure grecque commune, du genre de l'*endromide*, que portaient les gens de la campagne et les chasseurs ; et comme elle était destinée à la boue, les poètes comiques l'avaient surnommée *pélopatide*, qui foule la boue [*pêlos*]. C'était tout simplement un soulier qui couvrait tout le pied et montait jusqu'à la cheville : aussi appelait-on *catarbyles* des *chlænes* qui descendaient jusqu'à l'*arbylê*, ou à la cheville du pied. Hippocrate et Galien recommandaient l'*arbylê* pour les enfans qui commencent à marcher.

Aréides, **Arpides**, chaussures militaires, dont Pollux nous apprend seulement que les poètes les nommaient *aréides*, martiales, d'*Arês*, Mars en grec.

Argos. Il y avait probablement quelque particularité dans certaines chaussures de cette ville célèbre ; mais Pollux ne nous en instruit pas.

Artêr, **Artaria**, **Pilos**, **Pilia**, **Pilôta**. D'après ce qu'Hésiode (1) dit du *pilos*, c'auraient été des chaussons de laine feutrée, qu'il recommande de mettre dans ses chaussures pour se garantir du froid et de l'humidité. Il donne le même nom au bonnet dont il veut que l'agriculteur fasse usage en hiver, et qui était aussi en feutre, *pilos*, de même que celui que l'on plaçait sous le casque. Ces chaussons, auxquels, comme on le voit, on donnait différens noms, étaient ordinairement en laine blanche. Ce sont les *udones* des Romains, que, dans le Bas-Empire, les Grecs appelaient *odonia*, *odonaria*. Le nom des *udones* indique qu'ils préservaient de l'humidité ; *udum*, humide. Ceux de Cilicie avaient de la réputation. Il y en avait aussi qui étaient faits de peau de bouc, et d'autres en toile de lin. Il paraît, et du moins c'est l'opinion de Baudouin (2), que l'*udo* était à peu près la même chaussure que la *phæcasia*, et que les prêtres la portaient pour le service intérieur des temples. C'était probablement pour éviter le bruit et pour conserver dans toute leur beauté et leur lustre les pavés en marbre et en mosaïque, que l'on voit à présent si promptement dégradés et détruits dans les plus somptueux édifices par des chaussures dures et armées de clous.

Ascères, chaussure grecque fourrée, probablement fermée, qui se portait l'hiver ; il paraît qu'elle était faite d'un cuir grossièrement préparé et auquel on conservait son poil qui garnissait l'intérieur de l'ascère, ou bien qu'elle était fourrée de peau d'agneau. L'*ascericon* devait être sans doute plus léger (3).

Autopodeia. D'après un passage de Pollux, dont la leçon n'est pas certaine, il se pourrait que c'eût été des espèces d'anaxyrides, ou même des pantalons auxquels aurait tenu la chaussure.

(1) *Œuvres*, &c. vers 542, 546.
(2) *De Calceo antiquo*, p. 176.
(3) Pollux, *Onomasticon*, cum notis Tib. Hemsterhuis, pag. 1204.

Autoschedis, espèce de chaussure de femme, qui, selon Pollux, était simple et sans art; ce qui n'explique pas de quel genre elle était.

Basilides. C'était à Athènes, selon Pollux, une chaussure de femme et de roi : ce serait alors celle que portait l'archonte roi; car il n'est pas probable que l'on eût conservé dans le second siècle de notre ère, temps où vivait cet écrivain, la forme ou même le souvenir des chaussures des rois d'Athènes, dont le dernier, Codrus, mourut 1095 ans avant notre ère, et 319 ans avant la première olympiade [776 avant J. C.].

Battalon, joueur de flûte d'Éphèse, dont les mœurs étaient très-efféminées, et dont on avait donné le nom à une chaussure de femme.

Baucides, Caucides, chaussure élégante et très-riche des femmes ioniennes, et qui était ordinairement couleur de safran. Le grand Étymologiste dérive ce mot de *baukizô*, je vis dans les délices. On n'indique pas de quelle espèce était cette chaussure.

Baxeæ. On sait par Apulée et par Tertullien (1) que c'était une espèce de pantoufle que les pythagoriciens et d'autres philosophes portaient pour chaussure; et à l'imitation de celles des Égyptiens, il y en avait en feuilles de papyrus tressées ou en écorces d'arbre. Les *baxeæ* ne furent d'abord que de simples semelles attachées avec des bandelettes; mais elles finirent par couvrir le pied, sauf le talon, et elles s'assujettissaient avec des cordons : elles ressemblaient à la *crépide* et à la *gallica*. Cette chaussure, qu'on trouvait commode, prit de la vogue : les empereurs la portaient, et ils en eurent en pourpre. On reprochait à Alexandre Sévère d'en avoir pris de blanches et de s'être éloigné du costume des empereurs qui l'avaient précédé. Avant que la découverte des tombeaux égyptiens nous eût fait connaître une foule d'objets qui appartenaient au costume et qu'ils nous ont transmis dans toute leur intégrité, on s'appuyait de l'autorité des écrivains pour prouver qu'il y avait des chaussures en papyrus, et l'on avait recours à des explications peu satisfaisantes (2). Mais à présent ces sortes de chaussures sont très-communes dans les collections d'antiquités égyptiennes, et on les connaît aussi bien que les nôtres. Le Musée Charles X en renferme un grand nombre. Elles sont faites de papyrus, plante qui, comme tous les joncs, a des feuilles longues à fibres solides et tenaces, dont on fait des liens et des nattes très-fortes. Quelques-unes de ces semelles de nattes sont très-fines, et le tour est bordé d'une tresse. Plusieurs de ces chaussures ont le bout terminé par une pointe de quelques pouces de longueur, quelquefois recourbée : d'autres, au contraire, sont larges et arrondies dans leur extrémité. Une attache fixée dans cette semelle passait entre les deux premiers doigts, et servait à la fixer au pied, au moyen des cordons ou des tresses qui sont sur les bords. Il y a de ces chaussures où le talon est renfermé dans un quartier, ou dans une petite natte qui venait se lier sur le coude-pied. Quelques-unes sont doublées ou bordées de peau rouge ou de

(1) *De Pallio*.

(2) *Voyez* Balduinus, *de Calceo antiquo*, p. 60, 128.

maroquin; d'autres ont des courroies en cuir rouge ou doré, et dont les ornemens imprimés en relief ressemblent à ceux que l'on fait aujourd'hui de cette manière; sur d'autres on trouve des peintures et des ornemens hiéroglyphiques.

Blautæ, Blaudes et Blautia. Ce n'est qu'une semelle de liége commune aux *baxeæ* et aux crépides, soit pour préserver de l'humidité, soit pour faire paraître grand au moyen de semelles épaisses et légères. Par dérision, les poètes comiques donnaient aux *blautæ* le surnom de *conipodes,* parce que les pieds étaient dans la poussière, *conis* en grec.

Bracæ, Braccæ, Brachæ, anaxyrides courtes, ou culottes qui descendaient jusqu'aux genoux. Ce vêtement, qui faisait partie du costume des Perses, des Phrygiens et des peuples de l'Orient et du Nord, et qui avait été adopté par des peuples de la Gaule, qu'il avait fait surnommer *gens braccata,* ne fut jamais connu des Grecs; et ce ne fut que très-tard qu'il s'introduisit à Rome : on n'y portait pas de *braccæ* du temps de César, et elles étaient rares sous les premiers empereurs; on en voit cependant aux officiers sur la colonne Trajane, mais les simples soldats n'en ont pas. Au reste, comme, dans ces bas-reliefs et dans ceux d'autres monumens, les *braccæ* sont en partie recouvertes par la tunique, on ne voit pas comment elles sont faites dans le haut; la partie inférieure se termine au-dessous du genou à la hauteur du mollet : elles sont assez justes, sans ouverture sur le côté de la jambe, et ressemblent à nos pantalons étroits que l'on aurait coupés un peu au-dessus du gras de la jambe. Les *braccæ* devaient être de différentes couleurs; on sait que celles d'Alexandre Sévère étaient blanches.

Calceus. Les anciens Romains de toutes les classes, même des premières de la république, marchaient assez habituellement pieds nus, et l'on trouvait même qu'il y avait à cela quelque chose de plus mâle et de moins délicat que de renfermer ses pieds dans des chaussures. Cependant ils en avaient, et l'usage en devint général, surtout à Rome. La chaussure qui était le plus en vogue, et que l'on devait aux Étrusques, était le *calceus,* dont le nom, qui tire son étymologie de *calx,* le talon, devint le terme générique pour toute espèce de chaussures ou de *calceamenta.* En adoptant cette chaussure, les Grecs l'appelèrent *caltios.* Dans les commencemens de la république, lorsque les Romains s'occupaient plus de s'établir que de jouir des agrémens de la vie, les métiers étaient rares à Rome, surtout ceux qu'on ne regardait pas comme de première nécessité; il n'y avait pas encore de corroyeurs : on couvrait les boucliers avec des cuirs crus de bœuf, et c'était aussi de la même matière que l'on faisait les *calcei,* ce qui rappelle les chaussures [*hypodêmata*] que se fait Eumée dans l'Odyssée, et celles en peau de bœuf fraîchement tué, que recommande Hésiode et qui étaient aussi fermées. Il est à croire que les premiers *calcei* étaient sans semelles de cuir épais, et que ce n'étaient que des morceaux de peau dont on s'enveloppait les pieds et qu'on fixait avec des lanières. Mais enfin il s'établit des corroyeurs et des tanneurs, *pelliones,* qui pendant

long-temps furent relégués hors de la ville jusqu'à ce qu'on leur y assignât un quartier particulier et éloigné, non-seulement parce qu'ils répandaient une mauvaise odeur, mais encore parce qu'ils mettaient en œuvre les dépouilles d'animaux morts. Alors on fit les chaussures en cuir ou en peau préparée, et l'on finit par y mettre beaucoup de recherche et d'élégance, et, ne se contentant plus de peau ou d'*aluta* noire ou blanche, on en employa de pourpre et de toutes les couleurs, auxquelles on ajoutait encore de l'éclat par des ornemens ou d'ivoire ou de divers métaux.

Le *calceus* était une chaussure fermée, telle que nos souliers, et du genre de celles que les Grecs nommaient *coïla*, et les Romains *cava*, creuses. Il montait jusqu'à la cheville du pied, où il était fixé par des courroies, *corrigia*, *lorum*, et *ligula*, qui entouraient la jambe jusque vers le milieu. Parmi les *calcei*, on distinguait ceux des rois de Rome, qui leur venaient des rois d'Albe, et qui étaient en peau couleur de pourpre, enrichis d'ornemens en or; c'était le *mulleus*, qui dans la suite devint une chaussure des patriciens et des magistrats curules, ou qui avaient le privilége de s'asseoir sur des siéges en ivoire. Romulus donna aux sénateurs le *calceus* de peau blanche avec des courroies noires; il était orné d'un croissant en métal ou en ivoire : cet ornement en forme de C rappelait que les premiers sénateurs patriciens n'étaient qu'au nombre de cent; aussi n'y avait-il que les sénateurs patriciens qui eussent le droit de le porter. On a beaucoup discuté pour déterminer la partie du pied où il était placé; on lui a assigné le talon, les chevilles, le coude-pied, et il paraît que l'avantage est resté à cette dernière partie. Il est singulier que les statues et les monumens ne nous aient rien appris de positif sur ce point. On vit aussi des sénateurs porter leur *calceus* en peau rouge, ou dorée, ou brodée. Il avait quatre courroies qui se croisaient sur la jambe, tandis que ceux des particuliers n'en avaient qu'une dont ils l'entouraient. Ce que cette chaussure sénatoriale avait de plus particulier, était sa pointe, qui était assez longue, aiguë et recourbée en haut, dans le genre de certains souliers chinois, ou de ceux qu'on a portés en France au XVe siècle. Cette pointe cependant n'avait pas la longueur démesurée de celle des célèbres souliers à la poulaine, dont le bout relevé avait, comme les patins des Samoyèdes, jusqu'à deux pieds de long. Ce *calceus* à pointe recourbée se distinguait par l'épithète de *repandus*, *uncinatus* (d'*uncus*, crochet), et c'était ce que les Grecs nommaient *hypodêmata campyla*, souliers crochus. Il paraît que le *calceus* sénatorial devint sous les empereurs le *campagus*. Voyez ce mot. Cette chaussure tenait tout-à-fait au costume de ville, et on ne la portait qu'avec la toge. On la quittait même ordinairement dans l'intérieur des maisons; et lorsque l'on se mettait à table, pour ne pas salir les lits sur lesquels on était à demi-couché, on la remplaçait par des chaussures plus légères, telles que la *solea*. On donnait le nom de *calcei talares*, *subtalares*, et, dans la basse latinité, de *subtlares*, *subtulares*, *solutares*, *sutulares*, à des chaussures qui ne renfermaient pas le pied en entier; il n'y avait qu'un quartier élevé pour contenir le talon, et vers le milieu une courroie attachée des deux côtés maintenait le pied. Selon Priscien, cité par Saumaise, *subtel* serait un vieux mot latin

qui signifiait la plante du pied, et qu'on retrouve, ce me semble, dans *subtalo*, sous le talon; et Saumaise pense, ce qui est peut-être un peu hasardé, que c'est de ce mot qu'est venu celui de *soulier :* ce qui n'est guère probable; car le vieux mot *subtel* n'était plus depuis long-temps en usage dans la langue latine, lorsque nous avons fait le mot *soulier*, qui doit plutôt venir de *solea*, autre espèce de chaussure. *Voyez* ce mot ci-après.

Caliga, chaussure militaire romaine, que nous offrent les bas-reliefs de la colonne Trajane, et plusieurs statues confirment ce que nous en apprennent les auteurs. On voit que la *caliga*, comme la sandale, consistait en une simple semelle épaisse, attachée avec des courroies qui passaient sur le pied et entouraient la jambe jusqu'à quelques doigts au-dessus des chevilles. Elle était ordinairement de cuir noir. La *caliga* désigne particulièrement les simples soldats, et *milites caligati* répond à *gregarii*, fantassins du dernier ordre; c'était le symbole de la vie militaire, comme la toge l'était de la vie civile, et on ne la portait pas à Rome. Les semelles de la *caliga* étaient garnies et, pour ainsi dire, armées d'une grande quantité de clous très-forts, en fer ou en bronze, à tête pyramidale et très-pointue. Bayfius se trompe certainement lorsqu'il prend les *clavi caligares* pour des ornemens de la *caliga*, quoiqu'il y ait eu des occasions où les simples soldats, ne sachant, pour ainsi dire, que faire de l'or qu'ils avaient pillé, poussèrent la profusion jusqu'à couvrir de clous de ce métal précieux les semelles de leur *caliga*. On vit bien aussi Poppée, femme de Néron et si célèbre par ses débauches et son luxe effréné, faire ferrer ses mules en argent et même en or. Comme les clous étaient une dépense au compte des soldats, quelquefois les empereurs leur en faisaient distribuer une grande quantité, et ce genre de largesse se nommait *clavarium*. Il est à croire que Bayfius est encore dans l'erreur, lorsqu'il regarde comme d'une couleur et d'une forme particulières la *caliga speculatoria*, qui n'était probablement qu'une *caliga* plus légère que portaient les soldats d'infanterie armés à la légère, les *speculatores*, que l'on envoyait à la découverte ou pour espionner l'ennemi. Les prétoriens avaient des *caligæ* plus soignées que celles des autres soldats, et elles étaient garnies, entre les deux premiers doigts, d'une attache ou d'une courroie que n'avait pas la *caliga* ordinaire. Negroni (1) croit que les *caligæ* avaient des talons que l'on appelait *fulmenta* ou *suppacta*, les *cattumata* des Grecs. On n'en voit cependant pas à celles que présentent les bas-reliefs de la colonne Trajane, et à d'autres que nous ont conservées les monumens. Du temps de Constantin, les sénateurs portèrent des *caligæ* qui couvraient une partie du pied; elles avaient, au lieu de nos empeignes, une bordure blanche en toile assez élevée, quoique, d'après la description que l'on en fait, il se pourrait que ce fussent des chaussons blancs qui paraissaient à travers les trous ou les mailles que laissaient entre elles les courroies de la *caliga* ou de la sandale. Isidore donne plusieurs étymologies du mot *caliga*. La première, qui semble la plus probable, le fait venir de la manière dont cette

(1) *De Caliga veterum*, pag. 92.

chaussure était attachée ou liée au pied et à la jambe, *caligæ dictæ quia ligantur;* la seconde se tire de *callus*, la plante du pied; et il trouve la troisième dans les mots *calus* en latin, *calon* en greo, et qui signifiaient la forme en bois de saule sur laquelle on faisait la *caliga*. Mais il est vraisemblable que les autres chaussures, surtout celles qui étaient fermées, se travaillaient de même sur des formes, et il y aurait eu autant de raison pour les appeler toutes des *caligæ*. Il est inutile de répéter que les soldats, voyant dans le camp le jeune Caïus, fils de leur Germanicus, porter pour leur plaire la même chaussure qu'eux, le surnommèrent *Caligula;* mais il me semble que l'on ne doit point induire de ce diminutif du mot *caliga*, que Caïus ait adopté des chaussures plus légères que l'on aurait appelées *caligulæ*. Voulant faire plaisir aux soldats, le jeune prince se piquait probablement d'être aussi grossièrement chaussé qu'eux, et il devait même renchérir sur ce point : il est à présumer que le diminutif *caligula*, qu'ils lui donnaient pour surnom, et qui marquait leur bienveillance, se rapportait plus à Caïus qu'à la qualité de sa chaussure; et si l'on voulait commenter ce mot, on pourrait l'interpréter ainsi, *notre* cher petit *Caïus qui porte comme nous des* caligæ, plutôt que, *Caïus qui porte de* petites caligæ.

CALIKIOS, CALTIKIOS et CALTIOS, noms que les Grecs donnaient au *calceus* des Romains.

CALOPODION. Bayfius (1) voit dans ce mot une espèce de chaussure en bois; et le proverbe *omnes eodem calopodio calceare*, il l'interprète en ce sens, *donner à tout le monde la même chaussure.* Mais, comme *calon* signifie une forme à soulier, on pourrait le rendre par *faire à tous des chaussures sur la même forme.* Festus appelle *calones* des espèces de sabots ou de galoches en bois, et Isidore paraît les confondre avec les *baxeæ* ou *braxeæ*.

CAMPAGUS, CAMPAGIUM. On donnait ce nom à la *caliga* que les empereurs et les premiers officiers romains portaient à l'armée. Elle était très-ornée, et ses courroies formaient un réseau sur la jambe; ce qui faisait surnommer *reticulatus* le *campagus*. Souvent même, ainsi qu'on le voit à plusieurs statues en costume militaire, il était garni de fourrures. De même que la *caliga*, il laissait les doigts à découvert; mais la semelle était bordée d'une empeigne qui couvrait le coude-pied et le talon. Le *campagus*, surtout celui des empereurs, était fréquemment en pourpre, et il n'était pas rare de le voir brodé en or et enrichi de pierres fines et de perles. Dans le Bas-Empire, il devint la chaussure des sénateurs.

CANNABIA, chaussure de femme, probablement en toile, ou peut-être tressée en gros fil ou ficelle de chanvre, *cannabis*, comme les spardilles des Espagnols, et dans le genre de plusieurs chaussures égyptiennes.

CARBATINÊ, chaussure grossière inventée par les Cariens, que portaient aussi les Paphlagoniens et les Hyperboréens, et dont parle Xénophon. C'étaient tout simplement des morceaux de peau de bœuf fraîchement tué,

(1) *De Re vestiaria*, pag. 34.

dont ils s'enveloppaient les pieds; et c'est bien ainsi que, dans l'Odyssée, Eumée se fait à l'instant une chaussure, pour ainsi dire, improvisée. Dans la Retraite des dix mille, on voit les Grecs remplacer de la même manière leurs chaussures usées, et il y a encore des pays où l'on en porte qui ne diffèrent guère de celles-là. On donnait à la *carbatinê* le nom de *monodermon*, fait d'un seul cuir ou d'un seul morceau.

Carcinos, nom d'une chaussure sur laquelle Pollux ne nous en apprend pas davantage. Il semble seulement qu'elle était riche, et qu'elle faisait partie du costume des hommes.

Carpisculus. C'était une chaussure ouverte ou découpée en plusieurs endroits.

Cassuma, Cattuma. Il paraît que, chez les Grecs, les chaussures avaient souvent deux semelles, dont la première, celle qui touchait le pied, était l'*emblêma*, et la seconde, le *cattuma*. On a pris aussi ce mot pour le talon dont quelquefois étaient garnies les chaussures des anciens. Jusqu'à présent cependant on n'en a pas trouvé aux statues antiques; mais on en voit à une jolie figure des peintures d'Herculanum, dont la chaussure est jaune avec la semelle et le talon rouges.

Caucides. *Voyez* Baucides.

Cernui. D'après Isidore, c'étaient des *socci* sans semelle, des espèces de chaussons; peut-être étaient-ce ceux que, du temps de Constantin, les sénateurs mettaient sous leur *caliga*, et qu'on voyait à travers les intervalles des courroies : on aurait appelé ces chaussons blancs *cernui, quia cernebantur*, parce qu'ils paraissaient entre les attaches de la chaussure.

Clavata, surnom de la *caliga*, à cause des clous aigus, *clavi*, dont elle était garnie.

Cnémides, Ocreæ. Les Grecs donnaient le premier de ces noms, et les Romains le second, à cette partie de l'armure que nous appelons *jambarts*, et qui couvrait le devant de la jambe, *cnêmê* en grec. Les *cnémides* étaient faites, ou de feuilles de métal forgé, ou en cuir fort : on les enrichissait d'ornemens, repoussés au marteau ou ciselés. Elles sont assez rares dans les monumens de la sculpture; mais, outre celles qui ont été retirées des fouilles de Pompéi, d'Herculanum et de Pæstum, on en voit de très-belles dans les peintures de vases, et l'on sait par Homère que les anciens héros attachaient beaucoup de prix à la beauté de cette partie de leur armure: aussi leur donne-t-il souvent l'épithète *aux belles cnémides*. Pour que les cnémides en bronze allassent mieux à la jambe et qu'elles ne la blessassent pas, on les doublait de petits coussinets de feutre, et quelquefois même d'éponges; les trous que l'on y voit, ont servi à fixer ces garnitures. Les cnémides s'attachaient avec des courroies. Les unes montaient du coude-pied jusqu'au-dessous du genou; d'autres les dépassaient, et il y en avait qui n'allaient que jusqu'au mollet. Les héros que chante Homère portaient deux cnémides; dans la suite, souvent on n'en avait qu'une, et à la jambe gauche, la plus exposée

en combattant. C'était ainsi qu'étaient armés les gladiateurs, et en particulier ceux qu'on nommait *samnites*. Des combats de gladiateurs en bas-relief sur un tombeau de Pompéi, publié par MM. Mazois, Millin, et par moi, offrent de beaux modèles de cnémides placées de différentes manières. Parmi les combattans, les uns ont deux cnémides, l'une grande et l'autre petite; d'autres n'en portent qu'une. Quelques monumens montrent de petites cnémides couvrant le mollet et laissant le reste de la jambe nu; cette armure devait convenir aux conducteurs des chars, qu'on pouvait attaquer par derrière, et dont le bas de la jambe jusqu'au mollet était protégé par le rebord du char. On voit dans le musée de Naples de belles cnémides en bronze trouvées dans un tombeau de Pæstum.

Coila ou Cava, *creuses*. Les Grecs et les Romains donnaient ces noms aux chaussures du genre de nos souliers et qui renfermaient tout le pied, par opposition à celles qu'ils appelaient *schistoi*, découpées, et qui laissaient voir la plus grande partie du pied.

Colophon. Pollux cite une chaussure de cette ville, et, selon Hésychius, on s'en servait pour monter à cheval.

Conipodes, chaussure légère des vieillards : il n'y avait qu'une simple semelle très-mince et qui ne couvrait pas même toute la plante du pied. On lui donnait le nom qu'elle portait, parce qu'elle ne préservait guère les pieds de la poussière, *conis* en grec.

Cothurnes. Plusieurs chaussures avaient reçu ce nom. Le cothurne des voyageurs et des chasseurs, celui que, dans les productions de la sculpture antique, on voit aux héros, avait des semelles épaisses, et ne renfermait pas entièrement le pied; il laissait les doigts à découvert. C'était une espèce de bottine, ou plutôt de brodequin, qui montait jusqu'au milieu de la jambe, et qui, depuis le coude-pied, se laçait sur le devant avec des bandelettes. Il faut qu'il y ait eu de ces cothurnes très-larges et fermés; car Hérodote raconte que, Crésus ayant permis à un certain Alcméon d'emporter de son trésor toutes les pièces d'or qu'il pourrait prendre sur lui, celui-ci se chaussa de cothurnes très-larges qu'il remplit d'or : ce qui prouve, ainsi que le fait observer Nilant dans ses notes sur Baudouin, qu'ils étaient fermés; car, s'ils ne l'eussent pas été, ils auraient laissé échapper les pièces d'or. Un autre cothurne se portait sur la scène tragique, et il est devenu l'un des symboles de la tragédie. Sophocle est le premier, dit-on, qui l'introduisit. Destinée à élever les acteurs et à les faire paraître d'une taille héroïque, cette chaussure avait des semelles de quatre doigts d'épaisseur, qui allaient en rétrécissant vers la terre. Il paraît même qu'on se servait de ces cothurnes hors de la scène; et les auteurs satiriques latins assurent qu'il y en avait de si élevés, qu'ils semblaient faire la moitié de toute la personne. Au reste, on peut croire que ce n'est pas une exagération, puisque Negroni, qui écrivait en 1700, affirme qu'il en a vu souvent à Venise qui avaient trois pieds de hauteur, et qui obligeaient les femmes élégantes montées sur ces échasses à se faire soutenir par deux de leurs suivantes, lorsqu'elles voulaient marcher.

Parmi les bizarreries de ce genre, on peut citer les cothurnes pesant chacun cinq cents livres, et la cuirasse du même poids, que s'était fait faire Athanatus, faiseur de tours de force, et avec lesquels, selon le témoignage de Pline (1), qui le vit, il se présenta sur le théâtre pour prouver sa force prodigieuse. On doit faire remarquer que, ce qui n'avait pas ordinairement lieu dans les chaussures antiques, les cothurnes du genre de ceux du théâtre se mettaient également aux deux pieds; et c'était pour cette raison que l'on donnait le nom de *cothurnes* aux personnes qui n'avaient pas de fixité dans leurs opinions, et qui en changeaient selon les circonstances.

CRÊPIS, CREPIDA. Cette chaussure, d'origine grecque, est à peu près la même que la *caliga*. On donnait, en général, ce nom et celui de *sandale* aux chaussures qui, n'ayant que la semelle, laissaient le pied en grande partie à découvert; ce qui les faisait nommer aussi par les Grecs *schistê* et *leptoschistê*, découpée. De même que le cothurne, la crépide allait aux deux pieds; sa semelle était ordinairement très-épaisse ou double, et composée de l'*emblêma* et du *cattuma*. Voyez ce dernier mot. Quelquefois elle était faite de trois épaisseurs de cuir. Il y en avait aussi en liége, *phellos*, et l'on appelait celle qui était toute de liége, *pantophellos*, mot d'où est venu celui de *pantoufle* (2). Pline parle des crépides comme de chaussures que portaient les femmes en hiver. On nommait chez les Grecs *monopelma* les crépides ou *blautæ* qui n'avaient qu'une simple semelle, *pelmon*. Quoique le mot *crepide* soit grec, Isidore le fait venir de *crepitus*, parce que cette chaussure craquait ou faisait du bruit lorsqu'on marchait. Les Romains nommaient *obstragula* les courroies qui attachaient la crépide. Les Athéniens avaient des chaussures de ce genre très-légères, et que le grand nombre d'ouvertures ou d'entrelacs que laissaient entre elles les bandelettes, faisaient nommer *polyschidês*, ou à plusieurs ouvertures. On portait la crépide chez les Grecs avec le *pallium*, comme chez les Romains le *calceus* avec la toge.

CROUPALA, CROUPANA, CROUPATA, CROUPEZIA, SCABILLUM. Ces chaussures n'étaient pas de celles qu'on portait habituellement; les chefs des chœurs s'en servaient au théâtre pour marquer la mesure. C'étaient des semelles de bois ou de fer, disposées de manière à pouvoir, au moyen d'une charnière ou d'un ressort, se frapper l'une contre l'autre, et former des espèces de castagnettes ou de crotales. Eustathe appelle aussi *croupezia* une chaussure des Béotiens, qui probablement était en bois.

CULPONEÆ, chaussures grossières des gens de la campagne, et qui paraissent avoir été en bois comme les *sculponeæ*, des espèces de sabots.

DEINIAS. On ne sait par Pollux que le nom de cette chaussure, qu'elle devait à son inventeur.

DIABATHRA, chaussure grecque d'homme et de femme, et dont Pollux ne nous apprend rien, si ce n'est qu'elle était légère, à semelle mince; et il paraîtrait qu'elle était fermée.

(1) *Hist. nat.* lib. VII, cap. XIX.

(2) Balduinus, *de Calceo antiquo*.

Embades, chaussure commune des Thraces, qui ressemblait à des cothurnes peu élevés. Les embades des Sicyoniens étaient des espèces de chaussons blancs en feutre qui renfermaient tout le pied et qui ressemblaient aux *udones* des Romains (1).

Embatæ, bottines en feutre que portaient quelquefois les acteurs comiques.

Emblêma. *Voyez* Crêpis.

Empilion, espèce de chaussons de feutre dans le genre des *embades* et des *udones*.

Endromides, chaussure en partie fermée, qui montait jusqu'au milieu de la jambe, que portaient les chasseurs, et que Callimaque donne à Diane et à ses nymphes. *Voyez* Arbylê.

Eumaris. Selon Pollux, c'était une chaussure légère des peuples barbares, faite de peau de cerf; cependant on voit, par une épigramme d'Antipater de Sidon (2), qu'elle avait des semelles épaisses, mais peut-être en liége. Selon Pausanias, il y avait aussi une espèce de manteau qui était fait de la même peau et qu'on nommait de même *eumaris*. *Eumara*, peau de bête, probablement préparée et douce à la main, maniable : *eu*, bien; *marê*, main (3).

Feminalia, Femoralia, noms qu'on donnait chez les Romains aux anaxyrides, aux *braccæ* et à tous les vêtemens qui enveloppaient les cuisses. *Voyez* Anaxyrides et Braccæ.

Fenestrati calcei. On désignait ainsi les chaussures à bandelettes croisées sur les jambes, et dont on comparait à des fenêtres les intervalles carrés ou en losange qu'elles laissaient entre elles.

Gallica. Cette chaussure, commune aux deux sexes, ressemblait aux crépides et à la *caliga*, et n'avait qu'une semelle en bois, fixée au pied par des courroies; on ne la portait qu'à la campagne avec la *penula*, et il n'eût pas été convenable de la mettre à Rome avec la toge. Aulu-Gelle pense, et sans doute avec raison, que le mot de *gallica*, qui ne s'était introduit à Rome que peu de temps avant Cicéron, venait des Gaulois, *Galli*, et que l'on en fit celui de *caliga*.

Genualia. C'était, ainsi qu'on le voit dans les Métamorphoses d'Ovide et dans Columelle, cités par Bayfius (4), des espèces de jarretières ou de bandelettes qui entouraient le genou.

Gernui ou Cernui. *Voyez* ce dernier mot.

Gymnopodia, chaussure de femme citée par Pollux, et qui, par son nom, indique qu'elle laissait le pied en partie nu ou découvert; *gymnos*, nu. Une simple semelle nouée avec une bandelette en faisait tous les frais. On voit souvent de ces chaussures, surtout aux divinités, dans les productions de la sculpture et de la peinture antiques.

(1) Pollux, pag. 1204, 78.
(2) *Analecta*, t. II, epigr. 82.
(3) *Voyez* ci-dessus, pag. 12.
(4) *De Re vestiaria*, pag. 29.

Himasthlê et Masthlê. Le peu de mots qu'en dit Pollux, d'après Sapho, ferait croire que c'étaient des chaussures lydiennes en cuir rouge ou de plusieurs couleurs.

Hypischlos. Pollux se contente de dire que c'était une chaussure riche que portaient les hommes.

Hypodêma. Les Grecs donnaient en général ce nom à toutes les chaussures, mais peut-être plus particulièrement à la crépide; et ils appelèrent même ainsi les chaussures couvertes. L'hypodême et le *pedilon* sont les seules dont il soit question dans Homère.

Hyposchêma. Selon Pollux, c'était une chaussure d'homme très-commune et sur laquelle il n'apprend rien.

Iphicratides. On sait que c'était une chaussure militaire légère, facile à mettre et à ôter, et qui avait été inventée par un Iphicrate : mais on serait embarrassé de décider auquel des personnages de ce nom on devait cette invention, et l'on balancerait entre Iphicrate, bon général athénien, qui fit de grandes améliorations dans l'armement et dans l'équipement des troupes, et son père, qui, étant cordonnier, dut, pour ce qui concernait son état, avoir beaucoup d'influence dans les changemens qu'opéra son fils. Cependant, comme ordinairement chez les Grecs le fils ne prenait pas le nom de son père, il est probable que celui d'Iphicrate ne portait pas ce nom, et que c'est au général qu'il faut attribuer l'invention des iphicratides.

Laconiques. On donnait ce nom à une chaussure particulière aux Lacédémoniens, et qui, de même que leur tunique, était rouge.

Leptoschidês, chaussure légère de femme dans le genre du *carpisculus*, dont le nom rappelle la *scarpa* des Italiens et notre escarpin.

Ligula. Ce mot, qui vient de *ligare*, lier, indiquait dans certaines chaussures l'agrafe où se réunissaient les courroies et qui les maintenait. Les personnes qui parlaient peu exactement, l'appelaient *lingula*, et donnaient le nom de *lingulatæ*, au lieu de *ligulatæ*, aux chaussures qui en étaient pourvues. Ces ligules en argent, en ivoire, et quelquefois en or, remplaçaient nos boucles, et étaient les ornemens les plus ordinaires de la chaussure. D'après ce que rapporte Isidore, on pourrait cependant croire que l'on appelait *lingula*, languette, l'ornement ou attache en forme de cœur ou de feuille, de languette, qui passait entre les deux premiers doigts du pied.

Lunules, ornemens en argent et en ivoire en forme de lune, qu'on plaçait sur le *calceus* des sénateurs et des patriciens romains; les Athéniens adaptaient au même usage des croissans ou des demi-lunules.

Masthlê. *Voyez* Himasthlê.

Mésopersique et Persique, demi-persique et persique. Pollux donne ces noms à des chaussures de femme qu'il ne décrit pas; il se contente de dire que la persique était blanche et qu'elle était très à la mode parmi les courtisanes. Il est probable que c'était une chaussure légère et élégante, et que

la demi-persique était dans le même genre, mais plus simple. D'après ce que le même auteur dit dans d'autres endroits, la persique pourrait être une espèce de pantalon comme les anaxyrides et la *sarabara*.

MONOPELMA, chaussure à simple semelle. Peut-être donnait-on aussi ce nom aux chaussures qui, comme la crépide, n'étaient faites que d'une semelle fixée par des bandelettes.

MULLEUS. *Voyez* CALCEUS.

MYNACIDES. Ces chaussures devaient leur nom à un certain Mynacus; c'est tout ce que nous en apprend Pollux.

NOSSIDES. On ignore ce que pouvaient être ces chaussures de jeunes filles.

NYCTIPÉDÈQUES. Ces chaussures, qui servaient de nuit, devaient être une espèce de pantoufles.

NYMPHIDES. Les femmes mettaient celles-ci le jour de leurs noces; ce qui peut faire croire qu'elles étaient élégantes.

OBSTRIGILLI. C'étaient des chaussures dans le genre de la crépide à simple semelle, et qu'on liait avec des bandelettes; *obstringere*, lier.

OCREÆ. *Voyez* CNÉMIDES.

ODONARIA. *Voyez* ARTÊR, PILOS, UDONES.

ONCOS. Les Grecs désignaient probablement par ce mot des chaussures à bout relevé ou recourbé, comme l'avaient le *calceus* et le *mulleus* des Romains.

OPISTHOCRÉPIDES. On ne connaît pas la différence qu'il y avait entre cette chaussure et la crépide : mais il se pourrait que l'opisthocrépide fût dans le genre de nos anciennes mules, qui, dans la partie postérieure du pied, n'étaient formées que d'une semelle sans quartier, tandis que le devant était fermé; *opisthen*, en arrière.

PEDILON. C'est le nom qu'Homère donne en général aux chaussures : mais il paraît cependant l'employer de préférence à l'*hypodêma* pour celles qui convenaient aux divinités, aux héros, et qui étaient enrichies de quelques ornemens, et il les appelle toujours les beaux *pedila*.

PEDULIA. Il paraît que c'étaient des chaussons en feutre, comme les *embades*, les *udones*.

PÊLOPATIDES. *Voyez* ARBYLÊ.

PELYNTRA. Cette chaussure, nommée aussi, selon Pollux, *podeia* par le comique Critias, était faite de bandes de feutre, dont on s'entourait les pieds pour se préserver de la boue, *pêlos*. D'après ce qu'en disait Euripide dans ses *Phéniciennes*, on l'aurait mise dans les *arbylê*. Hésychius appelle aussi cette chaussure *pelluta;* c'était une espèce de chaussons, comme les *empilia*, les *udones*. Nos chaussons de lisière de drap en donneraient peut-être l'idée.

Péribarides, chaussures grossières des femmes esclaves; cependant, d'après Aristophane dans les *Thesmophoriazuses*, les femmes riches et de condition libre en portaient aussi.

Perones, espèce de bottines larges et hautes en manière de sac, *pera*, et faites de peau avec son poil, et que portaient à Rome le menu peuple ou les gens de la campagne. L'usage de cette chaussure leur venait de leurs voisins les Herniques, où l'on avait la singulière coutume, de même que chez les Étoliens, de n'en mettre qu'à la jambe gauche, tandis que la droite restait nue; ces peuples s'en servaient à la guerre, et c'étaient leurs cnémides. On voit de ces *perones* à des divinités champêtres, et le préfet de Rome, qui devait toujours être prêt à se porter partout et en tout temps, était habituellement chaussé de *perones*. Des chaussures de ce genre, mais plus fines, se voient à plusieurs jeunes cavaliers des bas-reliefs du Parthénon. Ces espèces de bottes montent jusqu'au-dessous du genou, et suivent exactement le contour du pied et de la jambe. Arrêtées dans le haut par une sorte de jarretière qui forme un bourrelet, elles ont, à la partie supérieure, un appendice long de quelques pouces, qui, retombant par derrière, est découpé profondément sur ses bords par parties arrondies et qui flottent. On dirait que dans certaines occasions on pouvait les relever, et, changeant la jarretière de place, les fixer autour et au-dessus du genou. Ces bottes paraissent faites d'une peau extrêmement douce et souple, et elles ne font aucun pli sur la jambe. Des bottines du même genre, mais moins hautes et qui laissent les doigts à découvert, se voient à des Amazones d'un bas-relief borghèse publié par Winckelmann (1). *Voyez* Scythique.

Persique. *Voyez* Mésopersique.

Phæcasion. On ne connaît pas d'une manière positive la forme de cette chaussure, qui, cependant, paraît avoir été fermée. D'après Hésychius, elle eût été à l'usage des gens de la campagne : selon Hérodien, elle était de peau douce et blanche, et les prêtres d'Athènes et d'Alexandrie la portaient habituellement; il paraît qu'ils en avaient aussi en coton. On la mettait avec le *pallium*. Ce que rapporte Sénèque, cité par Baudouin (2), ferait croire qu'elle n'était pas chère, ou que du moins l'on s'en procurait pour 4 deniers [3 francs 30 centimes]. Il est vrai que c'est de celle d'un philosophe pythagoricien qu'il est question : étant peut-être de peau noire, elle devait être à meilleur marché que les phæcasies recherchées des élégans d'Athènes. Celles qu'on donnait pour chaussure à quelques divinités qui prenaient le surnom de *phæcasiennes*, devaient aussi se distinguer par le soin qu'on mettait à les faire.

Phittacides. Pollux dit que c'étaient des chaussures de femme; il paraît que les prêtres phéniciens en portaient aussi, et qu'elles étaient en toile.

Pila, Pilos, Pilote, feutre ordinairement blanc dont on faisait des chaussons ou des chaussures légères que recommande Hésiode dans *les*

(1) *Mon. ined.* pag. 137.

(2) *De Calceo antiquo*, pag. 172.



Œuvres et les Jours. Voyez Artêr, Embades, Empilion, Pelyntra, Podeia, Udones.

Ploiarion. On donnait ce nom à une petite barque; c'était aussi celui d'une chaussure qui en avait peut-être la forme.

Podeia. *Voyez* Pelyntra. Théophraste dit que l'on faisait de ces chaussures avec les fibres d'une espèce de racine bulbeuse et chevelue (1).

Proschêma, chaussure que portaient les vieillards, et qui devait être commode, mais dont Pollux ne nous explique pas le genre.

Quadrisoleæ. Les Romains donnaient ce nom aux chaussures dont la semelle était faite de quatre morceaux de cuir.

Raïdia, chaussure grecque à bandelettes de plusieurs couleurs et croisées comme un réseau, dans le genre des sandales : elle était facile à mettre; ce qui lui fit donner son nom; *radios,* facile.

Rhodes. Pollux cite une chaussure de cette île sans entrer dans aucun détail.

Sandale. Quoique cette chaussure à raison de sa simplicité doive être une des plus anciennes, il n'en est pas question dans l'Iliade et dans l'Odyssée, ni même dans Hésiode; son nom, que l'on tire de *sanis,* planche, indique que ce ne fut d'abord qu'une petite planche de bois qu'on attachait aux pieds avec des cordons. Cette forme générale lui est restée même lorsqu'on y mit de l'élégance, et le genre sandale comprenait chez les anciens toutes les chaussures ouvertes, ou qui n'étaient composées que d'une semelle et de courroies pour la fixer. Certaines sandales, telles que celles des Égyptiens, rappelaient la simplicité de leur origine, et n'étaient faites que de nattes de feuillages et de paille, ou de cordes tressées; d'autres avaient les semelles en cuir ou en bois : dans d'autres on déployait tous les raffinemens du luxe; faites en soie ou en étoffes précieuses, les bandelettes en étaient brodées en or, et on les couvrait de perles. Les sandales étaient faites de manière que le talon s'y enchâssait dans un petit quartier.

Sarabara. Ce vêtement, scythique, persan ou oriental, était, à ce qu'il paraît, le même que les anaxyrides; et outre ce qu'en dit Pollux, ce qui porte encore à le regarder comme un pantalon ou des chausses longues, c'est que les Turcs appellent encore à présent *chalvars* leurs grands pantalons, dont on retrouve aussi le nom, ainsi que celui des *sarabara,* dans le *charivari* des Hongrois.

Sceleæ, espèce d'anaxyrides. *Voyez* ce mot.

Schistes. Quoiqu'on donnât en général ce nom aux chaussures ouvertes et à bandelettes, il y en avait une très-riche qui était particulièrement appelée ainsi.

(1) *Voyez* Casaubon, *ad Athen.* tom. II, p. 82, 48.

SCULPONEÆ. Bayfius (1) prend ces chaussures pour des espèces de guêtres en laine ou en toile : mais ce nom montre évidemment que c'était une sorte de sabots creusés ou *sculptés* dans le bois. *Voyez* CULPONEÆ.

SCYTHIQUE. Pollux cite une chaussure de ce nom sans aucun autre détail; il est à croire qu'elle était en peau probablement crue avec son poil. Des vases peints qui présentent des Amazones, offrent des chaussures qui doivent être scythiques et qui sont de ce genre. Elles montent jusqu'au milieu de la jambe, et sont, dans le haut, garnies d'appendices très-longs, détachés, découpés, et qui voltigent; les taches dont elles sont couvertes indiquent des fourrures : elles sont renouées avec des cordons ou des lanières. Quelques-unes laissent les doigts à découvert; d'autres renferment tout le pied. Nous aurons plus d'une occasion, en décrivant des Amazones, de faire remarquer plusieurs de leurs chaussures. Il se pourrait que les bottines que portent de jeunes cavaliers des bas-reliefs du Parthénon, eussent une origine scythique, et qu'elles eussent été adoptées par les Athéniens à la suite de leurs guerres contre les Amazones. *Voyez* PERONES.

SÉLEUCIDES, chaussure de femme citée par Pollux.

SICYONE. Selon Hésychius, c'était une chaussure légère ordinairement blanche, d'étoffe très-fine et brodée de diverses manières; ce qui fait appeler *multiformes* par Tertullien les chaussures de ce genre : aussi leurs prix étaient-ils très-variés, et dépendaient-ils de la matière et du travail. Nous avons vu que les *embades* des Sicyoniens avaient de la réputation. *Voyez* ce mot.

SMYNDIRIDES, chaussure de femme inventée et probablement portée par Smyndiris, ce Sybarite que sa mollesse et son goût pour la volupté avaient rendu si célèbre, et qu'une feuille de rose pliée sous lui dans son lit empêchait de dormir. On doit croire que cette chaussure était de la dernière élégance, et qu'elle y réunissait toute la souplesse et toute la commodité qu'on pouvait desirer.

SOCCUS, SOCELLUS, SOCCULUS. Ces chaussures, qui sur le théâtre étaient destinées à la petite comédie, dont elles sont devenues le symbole, étaient très-basses et le contraire du cothurne. Elles étaient fermées : cependant le pied n'y entrait pas en entier, et la semelle était garnie d'un bord qui le maintenait; le talon restait à découvert comme dans les mules. On les mettait sans bandelettes, et il y en avait qui servaient, ainsi que des babouches, par dessus d'autres chaussures. Les personnes riches et élégantes en portaient de très-ornées dans leur intérieur, et l'on voit dans Suétone que Messaline en faisait usage. On reprochait à Caligula d'en avoir qui étaient couvertes d'or et de perles. Les *socci* couleur de safran ou couleur de feu passaient pour très-élégans.

SOLEA. Les Romains nommaient *solum* la plante du pied, d'où vient le nom de *solea*, qu'on appliquait souvent à toute espèce de chaussures, mais

(1) *De Re vestiaria*, pag. 30.

qui cependant en désignait aussi une particulière, qui ne fut d'abord qu'une semelle en bois très-épaisse ou de plusieurs doubles de cuir, et qui devint ensuite moins grossière. Ce n'était qu'une simple semelle en cuir, qu'on fixait au pied avec des bandelettes souvent très-ornées, qui se liaient sur le coude-pied, et qui se nommaient *ligulæ, ansæ* et *amentum;* il n'y avait pas d'*obstragula,* ou cette large courroie en cuir qui dans les chaussures découvertes maintenait le pied. La *solea* était une chaussure grecque que les Romaines adoptèrent, et qui paraît avoir été, à plus de légèreté près, la même que la crépide et que les *blautæ;* on la portait avec la *penula,* et elle était réservée pour l'intérieur des maisons : il n'eût pas été convenable, si ce n'est en été, de paraître au théâtre avec la *solea;* les hommes n'auraient pas osé se montrer en public ainsi chaussés, on les eût trouvés efféminés. On ne regardait pas, pour ainsi dire, la *solea* comme une chaussure, et tout en la portant on se disait *discalceatus,* déchaussé : il est même à croire que souvent par *marcher pieds nus* ou découverts, *intecti,* on entendait n'avoir aux pieds que des *soleæ;* on était cependant libre d'en porter en été aux jeux et aux spectacles. Il est bon de faire remarquer, par rapport aux costumes, qu'en général, chez les anciens, les chaussures ouvertes du genre de la *solea* étaient considérées comme beaucoup plus élégantes et plus propres que celles qui étaient fermées, et l'on voit que l'on pensait encore ainsi du temps de Tertullien. On quittait cependant les *soleæ* en se mettant à table, soit pour ne pas salir les lits, soit parce que l'on trouvait que ce qui allait le mieux aux pieds était qu'ils fussent nus, et on les remettait à de jeunes esclaves de la dernière classe, que le soin qu'ils prenaient des *soleæ* et des *sandales* de leurs maîtres faisait nommer *sandaligeri, sandaligeruli.* Comme la *solea* ne dérobait rien des formes du pied, les anciens sculpteurs l'adoptèrent souvent pour leurs figures, même pour celles des divinités; ils leur en ont même donné qui n'ont que la semelle sans aucun lien, ce qui ne peut être admis que dans le costume des divinités : aussi Pline (1) fait-il remarquer, dans les portiques d'Octavie, une statue de Cornélie, fille de Scipion, premier Africain, et mère des Gracques, qui était chaussée de *soleæ* sans *amentum* ou bandelettes. On en voit aussi d'autres qui n'ont qu'une seule attache peu propre à fixer la *solea,* car elle part des deux côtés du pied et passe derrière le talon; et de pareilles chaussures ne sauraient tenir aux pieds lorsqu'on se porte en avant.

Souliers patriciens. *Voyez* Calceus.

Subligaculum, espèce de caleçon des acteurs ou de certains athlètes dans les jeux. C'était une écharpe comme le *zôma,* le *perizôma* des Grecs, qui descendait jusqu'au milieu des cuisses. Les premiers Romains ne se servaient pas de ce vêtement, que pendant long-temps on ne vit que sur le théâtre. On porta ensuite des chausses courtes qui tombaient au-dessous du genou, et les longues ne furent en usage que du temps des empereurs. Plusieurs des gladiateurs des curieux bas-reliefs qui ornent un des grands

(1) *Hist. nat.* lib. xxxiv, cap. xiv.

tombeaux de Pompéi, et que j'ai dessinés et publiés à Naples en 1813, ainsi que Millin et Mazois, sont vêtus du *subligaculum;* il est très-court, et ne couvre que le haut des cuisses : la partie qui cache le milieu du corps, est triangulaire, plissée et rattachée dans le haut par une ceinture qui paraît être de métal et qui porte quelques ornemens. Il y en a aussi sur la bande qui, sur chaque cuisse, termine le *subligaculum.* On peut le voir dans la seconde planche de la petite notice, citée plus haut, que j'ai publiée sur des fouilles de Pompéi : le dessin a été fait au moment de la découverte du tombeau, lorsque les bas-reliefs, qui sont à peu près détruits aujourd'hui, étaient dans toute leur intégrité; il est beaucoup plus grand et plus détaillé que ceux qu'a donnés, après moi, Millin, ainsi que mon ami Mazois dans son bel ouvrage sur les ruines de Pompéi. On y voit aussi un *subligaculum* du même genre et bien complet que porte un gladiateur qu'a dessiné Mazois d'après un très-joli petit bronze de mon cabinet, trouvé presque à côté du beau tombeau de Pompéi, et qui offre ce gladiateur blessé, un genou en terre, levant le bras gauche pour demander la vie, et dans la même pose que l'un de ceux du monument. Un autre petit bronze très-rare que je possède, et qui vient des ruines de Sarragosse, représente un bossu qui, dans toutes ses parties, est le plus disgracié de la nature et le plus parfait en ce genre que l'on puisse voir. Il porte aussi une ceinture : mais on ne pourrait pas y reconnaître le *subligaculum;* elle ne cache absolument rien de ce que ce vêtement était destiné à soustraire aux regards dans les jeux publics. J'aurai l'occasion, dans le cours de cet ouvrage, de donner, soit d'après des statues, soit d'après de petits bronzes ou des ivoires de ronde-bosse, plusieurs figures de gladiateurs, qui offriront en détail le *subligaculum* et tout le costume très-curieux des gladiateurs.

Subtalares et Talares. On donnait ce nom aux *calcei*, aux *socci* et à la *caliga*, ou en général aux chaussures qui renfermaient le talon.

Suppactum. *Voyez* Cattuma.

Sycchis. Hésychius dit que les Phrygiens portaient cette chaussure; et selon Pollux, c'était une espèce de crépide qu'on appelait ainsi, parce qu'elle maintenait le pied; *synechein*, réunir, maintenir. Il y en avait à semelle simple et à semelle double, et il paraîtrait qu'on les distinguait par les noms de *sycchis* et de *sycchas.*

Thessalienne. Pollux cite la chaussure grossière des Thessaliens, et il ne nous en apprend pas davantage.

Tibialia. On donnait chez les Romains ce nom à la partie des vêtemens qui recouvrait les jambes, telle que les anaxyrides, les cnémides, les *braccæ*, les *ocreæ.* Voyez ces mots. On appelait de même les bandes dont on s'entourait les jambes pour les préserver du froid. Auguste, au rapport de Suétone, en portait ordinairement en hiver.

Trochades, chaussure légère que portaient les coureurs; *trechein*, courir.

TUBRUCI. Isidore donne ce nom aux *tibialia*, ou à la partie qui, des *braccæ*, s'étendait sur les jambes.

TUBULI. On donnait ce nom aux *perones*, aux *ocreæ*, que l'on comparait sans doute à des tuyaux ou à des tubes.

TYRRHÉNIENNE. Cette chaussure, dans le genre des sandales, laissait le pied en grande partie découvert; elle était ordinairement très-riche, et l'on relevait par des ornemens en or les courroies qui servaient à l'attacher : ce qu'elle avait de particulier, c'étaient ses semelles de bois léger, auxquelles on donnait jusqu'à quatre doigts d'épaisseur. Phidias avait chaussé de cette manière sa Minerve du Parthénon. On ne peut rien faire de mieux que de consulter ce que dit sur ce sujet M. Quatremère de Quincy dans son *Jupiter Olympien*.

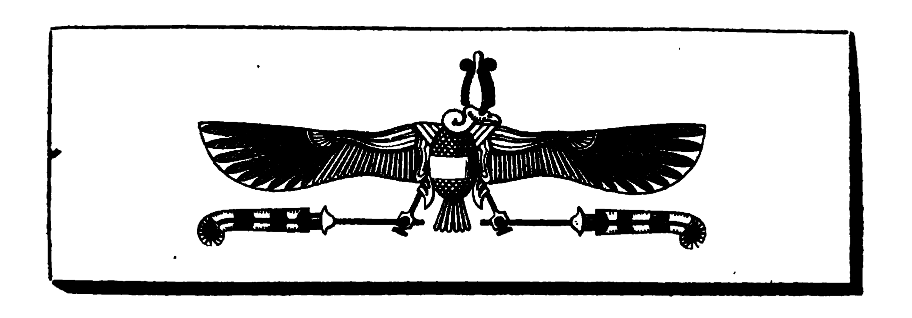
TZANGÆ, chaussure très-riche des empereurs grecs du Bas-Empire. Elle était dans le genre du *campagus* des Romains, et montait jusqu'au milieu de la jambe. On l'ornait de pourpre, de pierres précieuses, de perles, et de petites figures d'aigles en or, qui se plaçaient sur les côtés de la jambe et au talon. Les princes de la famille impériale portaient les *tzangæ* bleu-de-ciel; il n'était pas permis aux particuliers d'en avoir de cette couleur ou de pourpre, et sous Arcadius et Honorius ils auraient été punis de cette hardiesse par l'exil.

UDONES, espèce de chaussons qui préservaient de l'humidité, et dont le nom vient d'*udus*, humide. Il y en avait en feutre, en étoffe de poil de chèvre, et en peau de chèvre ou de bouc. *Voyez* EMBADES, EMPILION, PILOS.

VINCLA. Les Romains donnaient aux bandelettes ou aux liens, *vincula*, des chaussures, ce nom qu'on employait aussi poétiquement pour toute la chaussure. Tertullien trouvait qu'il était plus de la dignité des hommes d'avoir les pieds nus et libres que de les garrotter dans les liens de la chaussure. C'était aussi le sentiment des premiers Romains et de quelques philosophes grecs. Au reste, ce que l'on trouvait convenable pour les hommes ne paraissait pas décent pour les femmes, et l'on exigeait qu'elles fussent bien chaussées. On tenait beaucoup pour les deux sexes à cette partie de l'élégance, et l'on avait soin que les attaches des chaussures emboîtassent bien le pied, et qu'elles ne fussent pas lâches; ce qui était le signe d'une grande négligence dans la toilette : le luxe en ce genre était porté à un tel point, qu'en Égypte et en Perse les revenus de quelques villes étaient assignés aux reines pour les frais de leur chaussure; il est vrai qu'elles en avaient aussi pour les différentes parties de leur parure.

ZYGOS ou HIMAS, joug ou courroie. On appelait ainsi chez les Grecs l'attache qui, dans la chaussure du genre des sandales ou des semelles sans empeigne, passait entre les deux premiers doigts, et que les Romains nommaient *ligula*. Dans la sandale tyrrhénienne, le *zygos* était doré.

LISTE ALPHABÉTIQUE DES COSTUMES ANTIQUES.



BAS-RELIEFS ÉGYPTIENS.

Les Égyptiens enseignèrent les lois aux Grecs, et ils furent aussi, dit-on, leurs premiers maîtres dans les arts ; les auteurs grecs nous l'assurent, et les plus anciens monumens de la Grèce, par leurs rapports avec ceux de l'Égypte, semblent confirmer cette tradition. Mais les élèves laissèrent si promptement leurs maîtres bien loin derrière eux, qu'on ne peut pas trop faire à ceux-ci les honneurs des succès qu'ont obtenus les Grecs, et d'autant plus, qu'ils n'ont réussi qu'en s'éloignant des principes qu'ils avaient puisés dans leurs premières leçons : on ne doit guère en savoir plus de gré aux Égyptiens qu'au maître d'école qui aurait appris à lire à Homère ou à Virgile. L'imagination ardente des Grecs, leur sentiment exquis dans l'imitation de la nature, les dirigèrent bientôt vers le but et le leur firent atteindre, tandis que les institutions des Égyptiens les ont arrêtés dès le commencement de la carrière et les y ont fait rester stationnaires. Peut-être y auraient-ils fait de grands pas, si on leur eût laissé la liberté de développer leurs moyens naturels et si on ne leur eût pas mis des entraves : mais leur religion s'empara, pour ainsi dire, de leurs talens, et les exploita dans ses intérêts. Il lui était inutile qu'ils s'élevassent à un haut degré de perfection, elle ne demandait que de l'adresse dans l'exécution ; et peut-être craignait-elle que l'imagination, si on lui laissait prendre son essor, n'eût une trop grande part dans les productions des arts. Il suffisait que les statues, que les bas-reliefs sur lesquels on permettait aux artistes de s'exercer et dont la religion avait besoin, exprimassent ce qu'elle voulait, et elle dut trouver que la sculpture et la peinture en enseignaient assez et remplissaient ses vues, lorsque, comme une grande écriture ornée, elles furent parvenues à représenter clairement les idées qu'on les chargeait de retracer.

De quel avantage eussent été dans les arts hiéroglyphiques la proportion des figures, la justesse des mouvemens, l'exactitude des contours? Toutes ces qualités, auxquelles les Grecs attachaient tant de prix, n'ajoutaient rien à la pensée que les Égyptiens voulaient offrir sous des signes visibles. Il ne s'agissait pas de plaire aux yeux, mais de rappeler à la mémoire les idées ou les objets qu'on voulait lui confier. Aussi serait-on peu récompensé de ses peines, si, faisant des bas-reliefs égyptiens comme de ceux des Grecs l'objet

de ses études, on y cherchait des principes de dessin, de goût et de composition, qui pussent faire faire aux arts quelques progrès. Rappelant sans cesse les hiéroglyphes par leurs formes et par leurs dispositions, ils ne peuvent être considérés que comme une écriture plus ou moins belle, et qui marche toujours d'après le même système; et il faut les regarder avec l'indulgence et le sourire de bienveillance que l'on a pour les essais d'un enfant : car, en fait d'arts, sous le rapport de la justesse et de la beauté des formes et de l'entente de la composition, les Égyptiens sont toujours et toujours restés dans l'enfance. Si parfois on trouve chez eux quelques bonnes intentions, on voit qu'ils se sont arrêtés là et qu'ils n'ont pas su les développer. Considérez les bas-reliefs de leurs nombreuses stèles funéraires, de leurs plus beaux sarcophages; voyez même les grandes figures du magnifique tombeau de Pétosiris, dont l'intrépide et malheureux Belzoni avait rapporté les *fac simile* à Paris : y a-t-il un contour, un mouvement, qui puissent révéler la connaissance de l'art du dessin? Si par-ci par-là quelques têtes offrent des profils plus exacts que les autres, il y en a bien peu qui puissent supporter un examen sévère, et il n'y en a même pas où les yeux et les oreilles soient placés et dessinés comme les présente la nature. On chercherait vainement dans tous les ouvrages égyptiens un bras, une main, un pied, qui aient la forme qui leur convient : ce sont tout simplement des signes hiéroglyphiques qui indiquent un pied, une main, un bras. Si quelquefois on trouve une sorte de proportion dans les longueurs, il n'y en a presque jamais dans les épaisseurs. Les traits du visage n'offrent ni expression ni mouvement; c'est une nature d'un caractère assez doux, mais elle est absolument inanimée. Les attitudes des personnages, la disposition de leurs membres, soit en mouvement, soit en repos, n'ont rien de la vérité ou de la souplesse des formes humaines douées de la vie : on dirait que ces figures sont le résultat d'opérations géométriques, et celles qui sont le mieux ne paraissent avoir eu que des morts pour modèles.

Et cependant des admirateurs enthousiastes de l'Égypte affirment, et de la manière la plus positive, que le beau style égyptien a décliné et s'est perdu lorsque les Grecs ont eu la prétention, sans doute bien présomptueuse, de l'épurer et d'y substituer le leur. On ne manquera pas alors de plaindre les Indiens, les Mexicains et les Chinois, et de trouver que leur beau style s'altérera lorsqu'on parviendra à leur donner du goût pour l'Apollon du Belvédère, la Vénus de Médicis, les chefs-d'œuvre de Raphaël, et qu'ils auront la sottise de changer en belles figures leurs hideux magots et leurs ridicules idoles qui fourmillent de têtes et de bras; et d'après ces principes, il est bien certain que l'architecture grecque perdit son caractère et sa beauté, lorsqu'elle abandonna la cabane rustique de ses premiers et sauvages habitans pour élever le temple de Pæstum et le Parthénon : ainsi s'altère et s'abâtardit probablement l'arbre agreste des forêts, lorsqu'on y greffe des fruits brillans et savoureux.

Il n'en est pas des anciens monumens de l'Égypte comme de ceux d'un peuple qui, en cultivant les arts pendant une longue période de temps, leur a fait faire de grands progrès. Qu'il serait curieux d'avoir des

ouvrages des premiers sculpteurs grecs et de les comparer avec ceux qui, deux ou trois cents ans après ces premiers essais, embellirent Athènes à la voix de Périclès, et par les talens de Phidias et ceux de son école ou de ses émules! On se plaît aussi à voir les naïves productions des sculpteurs d'Italie et de France qui ont précédé la renaissance des arts, et à les rapprocher des chefs-d'œuvre des siècles de Léon X, de François I.er, ou de ceux de nos temps modernes, et, passant de la pirogue en écorce d'arbre du premier navigateur à cette foule d'embarcations et de navires qui ont profité de toutes les améliorations, il n'y aurait rien de plus intéressant que d'arriver jusqu'au majestueux vaisseau de roi. Mais que dire des travaux en sculpture et surtout en bas-relief d'un peuple qui, depuis le commencement des sociétés, aux siècles les plus reculés, s'est montré constamment le même jusqu'aux temps plus rapprochés où ses institutions et ses arts se sont confondus avec ceux des Grecs et des Romains? Ce n'est pas que ces monumens ne puissent être d'un grand intérêt, mais c'est seulement sous le rapport de l'antiquité; et on lui sait bon gré de nous avoir conservé, même au moyen de figures pour la plupart informes, les souvenirs des costumes, des usages, et peut-être de quelques traits de son histoire, et de nous les avoir transmis par ses bas-reliefs dans une sorte d'écriture figurée plus ou moins imparfaite. On y puisera peut-être, à l'aide des précieuses découvertes de M. Champollion le jeune, quelques documens utiles et qui confirmeront ceux des historiens, si, ce dont on peut encore douter, et ce que ne fait pas présumer le peu de fruit des recherches faites jusqu'à ce jour, si ces murailles des monumens égyptiens et ces tombeaux qui semblent vouloir révéler tant de choses, nous déroulent un jour de grandes pages historiques, et si leurs innombrables hiéroglyphes récompensent de la peine qu'ils donnent par autre chose que des noms et des éloges sans cesse répétés des dieux, des rois, et des dates de quelques souverains et de leurs monumens; et il serait bien à desirer que l'on acquît la certitude que les Égyptiens écrivaient et représentaient sur leurs murailles les détails de leur histoire.

Mais, si l'art du dessin est pour peu de chose dans les ouvrages égyptiens, souvent cependant leurs statues et leurs bas-reliefs ont beaucoup de mérite sous le rapport du métier et de l'adresse de la main; les ornemens délicats et sculptés dans des matières très-dures et rebelles, telles que le basalte, le porphyre et le granit, offrent des chefs-d'œuvre de patience et d'habileté dans le maniement de l'outil. Il est à regretter que ces qualités précieuses n'aient pas servi à étudier la nature, et que les Égyptiens n'y aient pas employé tout le temps qu'ils ont perdu pendant tant de siècles à copier les mêmes patrons avec la plus scrupuleuse et la plus religieuse exactitude: car, certes, on peut bien donner le nom de *patrons* aux premiers modèles, que, dans les différentes poses de leurs figures, ils ont toujours reproduits et avec une si surprenante et si fatigante monotonie; et c'est à un tel point, que si les Pharaons de la quinzième dynastie, qui régnaient dix-sept ou dix-huit siècles avant notre ère, eussent reparu mille ans après leur mort, ils auraient cru, en voyant les ouvrages que l'on faisait alors, retrouver les sculptures dont ils

avaient orné leurs palais et leurs tombeaux, tant elles sont pareilles à celles qu'ils ont laissées, et ils auraient eu certainement à se féliciter de ce que leurs institutions pour arrêter l'élan et les progrès des arts avaient eu un succès qu'ils ne pouvaient même pas raisonnablement espérer. Ce n'est donc, en bonne conscience, que comme objets de curiosité et comme des restes vénérables d'une haute antiquité que l'on peut considérer les bas-reliefs des Égyptiens ; et en les offrant aux regards, tout ce que l'on peut demander en faveur des arts, c'est de se bien garder de les imiter. Au reste, il n'y en a qu'un très-petit nombre et même de très-peu d'importance dans le Musée royal, dont j'ai entrepris la description et dont je donne les dessins; ceux qui ont été acquis depuis quelques années font partie du Musée Charles X, et n'entrent pas dans le plan de mon ouvrage.

N.° 1. OSIRIS, PHTHAH, HORUS, *bas-relief en granit rose d'Égypte*, n.° 753, pl. 209.

DANS ce bas-relief, brisé en deux morceaux et rapporté d'Égypte par M. le comte de Forbin, Osiris, coiffé du *pschend* propre aux grandes divinités égyptiennes, et emblème de l'empire sur les régions supérieures et inférieures, tient à la main le sceptre recourbé et le fouet, attributs de ce dieu considéré comme le soleil; sa tunique étroite est ornée de broderies sur la poitrine et descend jusqu'aux pieds; à sa gauche est Phthah hiéracocéphale, ou à tête d'épervier, oiseau sacré, emblème du soleil, qu'il représente dans les monumens et dans les hiéroglyphes, où on le voit coiffé du pschend ou de la mitre et tenant le sceptre et le fouet.

Le dieu Phthah, l'esprit créateur actif, l'organisateur du monde et le troisième des grands dieux que l'Égypte adorait en lui donnant plusieurs noms, selon ses fonctions, est devenu l'*Ephaistos* des Grecs, le Vulcain des Romains. Chez les Égyptiens, il était le fils difforme d'Ammon Chnouphis ou Chnoubis, générateur de l'univers, comme Vulcain l'était de Jupiter; il avait pour fils Phré, le soleil. On le représente ordinairement très-mal fait et avec une grosse tête humaine rasée, et comme un nain ou un pygmée, et c'est cette divinité qui, selon Hérodote, fit éclater de rire Cambyse, quand il entra dans son temple. Phthah est presque toujours peint en vert. Comme père des dieux et du monde, c'était une des grandes divinités créatrices auxquelles on donnait pour emblème le scarabée, symbole du monde. Les Égyptiens le regardaient comme le premier des dieux qui les avaient gouvernés, et son fils Phré ou le Soleil, *Helios* en grec, fut le second. La ville royale de Memphis était consacrée à Phthah, de même que Thèbes l'était à Ammon Chnouphis, Saïs à Neith, la Minerve des Égyptiens, Héliopolis à Phré. Phthah avait à Memphis un temple magnifique, où les rois d'Égypte, la tête ornée du pschend, se faisaient couronner. La figure de cette divinité est souvent appuyée contre un nilomètre, emblème de la stabilité; et le sceptre qu'elle tient à la main gauche, a son extrémité terminée par cet instrument. La tunique étroite de Phthah, qui l'enveloppe ordinairement jusqu'aux pieds, ne descend dans notre monument que jusqu'au-dessus du genou, de

même que celle d'Horus, qui est à la droite de son père Osiris. Leur costume n'offre de différence que dans la rayure de la tunique, qui est en travers dans celle d'Horus, et en long dans celle de Phthah. On peut aussi faire remarquer que ces deux divinités tiennent Osiris embrassé, l'un du bras droit, l'autre du gauche, et que leur autre bras tombe le long du corps; elles avaient toutes les deux à la main des sceptres ou quelque autre attribut dont on voit un reste dans la main d'Horus. Cette manière de grouper ces trois divinités indiquait probablement leur union intime. Les oreilles très-élevées de ces figures et dépassant de beaucoup la ligne des sourcils, les bourrelets effilés et saillans qui forment leurs paupières supérieures et inférieures, leurs corps larges aux épaules et très-étroits aux hanches, la forme de leurs pieds, tout porte le caractère d'un style très-ancien, et contribue à rendre ce monument intéressant sous le rapport de l'art et de la mythologie. [Haut. 1^{m},352. = 4 pi. 2 po. — Larg. en bas, 0^{m},758. = 2 pi. 1 po.]

1 *bis* (1). OSIRIS, ISIS et SATÉ, *en pierre calcaire*, n.° 773, pl. 175.

CE bas-relief en pierre, très-saillant, offre Osiris assis, la coiffure sacrée ou le pschend sur la tête, ayant à la main gauche le fouet ou le fléau qu'on lui donne ordinairement, et auprès de lui deux de ces dieux parèdres ou assesseurs; à sa gauche Isis, et à sa droite Saté, la Junon des Égyptiens : ces divinités sont en trop mauvais état pour qu'on puisse parler de ce qui concerne leurs images. Je me bornerai donc à donner sur Saté, moins connue généralement qu'Osiris et qu'Isis, quelques indications que je tire en partie du *Panthéon égyptien*, ouvrage très-intéressant de M. Champollion le jeune. Ce n'est pas seulement à l'explication des noms hiéroglyphiques qui accompagnent sur les monumens et les papyrus les représentations de la dernière de ces déesses, que l'on doit de connaître le nom de *Saté* ou *Sati* que les Égyptiens donnaient à leur Junon; on le trouve aussi dans une inscription grecque du temps de Ptolémée Évergète II, rapportée par M. Letronne, p. 341 et 480 de ses *Recherches sur l'histoire de l'Égypte*. Cette déesse, fille du Soleil, *Ré* en égyptien, était peut-être femme de Ammon-Chnoubis, de même que Junon l'était du Jupiter des Grecs et des Romains. Elle présidait à la région inférieure du ciel, que les Égyptiens, suivant Horapollon (2), à cause de sa vertu productrice, supposaient du sexe féminin. Sati paraît aussi avoir eu quelque emploi relevé dans l'*Amenté*, l'enfer des Égyptiens, où elle recevait les ames à leur arrivée. C'était dans l'Amenté que, conduites par Thoth, le second Hermès, deux fois grand, le Mercure psychopompe des Grecs, elles subissaient la psychostasie ou jugement des ames, et comparaissaient devant le bienfaisant

(1) Le numéro qui précède le titre est le numéro d'ordre de cet ouvrage (*voyez* ci-dessus la page 34); il est sans l'indication N.° Le numéro qui suit le titre avec le signe N.° est celui que porte le monument dans le *Musée royal des antiques du Louvre*.

(2) Liv. I, chap. II, vers la fin.

Osiris, qui pesait dans une balance les actions de leur vie. Selon leur mauvaise ou leur bonne conduite, elles étaient renvoyées dans des corps nouveaux d'hommes ou d'animaux, ou bien elles allaient habiter les sphères célestes. Saté prenait aussi le titre de *dominatrice de la région inférieure de la terre ;* c'est ainsi que l'on désignait la basse Égypte. Protectrice des souverains de cette contrée, elle l'était particulièrement de ceux de la dix-huitième dynastie, la plus illustre des familles royales de l'Égypte. Si notre bas-relief était dans son intégrité, on y verrait probablement sur la tête de la déesse la grande feuille droite et élevée qui, ornant ordinairement sa coiffure, est retenue par la bandelette dont sa tête est ceinte; elle aurait aussi dans la main droite le *tau* ou croix ansée, symbole de la vie divine; et si cette figure était peinte autrefois, ainsi qu'on peut le présumer, les chairs de Saté devaient être ou jaunes ou vert clair (1). [H. 9m,567. = 1 pi. 9 po. — L. 0m,897. = 2 pi. 9 po. 2 l.]

2. ÉPERVIER SACRÉ, GLOBE et POISSONS, n.° 365, pl. 175.

3. ÉPERVIER SACRÉ, GLOBE et SERPENT URÆUS, n.° 361, pl. 17, *granit rose.*

CES deux fragmens de bas-reliefs d'ancien style égyptien, en granit rose, proviennent d'un obélisque élevé autrefois près du temple qu'Isis et Sérapis avaient à Rome aux environs de la *Via lata.* On retrouve ici les caractères de travail qu'offrent la plupart des sculptures qui accompagnent les hiéroglyphes; les figures, d'une saillie très-douce sur le fond, sont dans un renfoncement dont les bords sont formés par le parement même du bloc, qu'elles ne dépassent pas. On avait moins de matière à enlever, et c'était une économie dans le travail, surtout pour des pierres aussi dures que le granit et le basalte, et en même temps l'architecture y trouvait un avantage, en ce que ces bas-reliefs renfoncés ne nuisaient pas à la pureté de ses profils. Horapollon, liv. I, chap. VI, de son ouvrage si singulier et souvent si peu intelligible sur les hiéroglyphes, nous apprend que l'épervier, par son courage, sa force, la rapidité de son vol pour s'élever vers les cieux ou se précipiter vers la terre, par sa soif du sang, et la vivacité de ses yeux, qu'il tient fixés sur le soleil, avait mérité d'être considéré comme l'emblème de la divinité, de la force, de la victoire, de l'élévation, de l'humilité, du sang et du soleil. Son nom égyptien *baieth* offrait aussi réunis les deux mots qui signifient l'ame et le cœur (2), et le penchant effréné des éperviers pour les plaisirs de l'amour faisait regarder le mâle et la femelle de ces oiseaux, se tenant l'un près de l'autre, comme les emblèmes de Mars et de Vénus (3). Mais ce qui peut-être avait mérité à plus juste titre tant de distinctions honorables à l'épervier, c'est qu'il détruisait en Égypte une grande quantité de cérastes, serpens dangereux, de reptiles et d'insectes venimeux ou immondes (4). Les services que rendait

(1) Voyez le *Panthéon égyptien*, pl. 7.
(2) Horapollon, liv. I, chap. VII.
(3) *Ibid.* chap. VIII.
(4) *Panthéon*, pl. 24, d.

cet oiseau de proie, et les sens allégoriques que l'on attachait à ses qualités, soit vraies, soit prétendues, font concevoir que les figures de cet oiseau sacré soient très-multipliées sur tous les monumens égyptiens et dans les hiéroglyphes. Il était d'ailleurs l'emblème vivant de plusieurs divinités d'un ordre relevé, qui, lorsque ce signe est employé pour les indiquer, se distinguent l'une de l'autre par les ornemens ou les attributs que porte l'épervier sur sa tête : aussi le voit-on souvent la tête ornée du pschend des grandes divinités. Les éperviers à tête humaine indiquent les ames; si en outre ils ont des bras, ce sont des ames royales. Cet oiseau était cependant principalement consacré à Phthah, le coordonnateur du monde, et à son fils Phré, le Soleil; il les remplaçait, comme emblème vivant, dans les hiéroglyphes, et leurs images révérées avaient pour tête celle de l'épervier. Le globe qui la surmonte, et qui dans les bas-reliefs ou les hiéroglyphes coloriés est tantôt rouge et tantôt jaune, est le symbole du disque du soleil et indique ce roi des cieux, Phré, protecteur spécial des souverains de l'Égypte. Ce disque empêche de confondre cet épervier avec celui des autres divinités (1). Les globes qui sont dans le champ de nos bas-reliefs et au-dessous sont entourés du serpent sacré uræus, et c'est encore un symbole du soleil. Le globe est orné, des deux côtés, de grandes ailes de diverses couleurs, telles que l'on en voit sur un grand nombre de monumens égyptiens : il représente la première divinité de l'Égypte, qu'il n'était pas permis de nommer, Eicton, le premier Thoth, ou Thoth Trismégiste [trois fois grand], auquel on devait la religion, le culte, l'état social et les livres écrits dans le langage des dieux; car ceux que le second Thoth deux fois grand ou Hermès *Ibiocéphale* [à tête d'ibis], le Mercure des Grecs, avait laissés, n'étaient qu'en langage humain.

Le serpent uræus est la vipère ou aspic hadjieh des Égyptiens modernes : les Grecs lui donnaient le nom d'*ouraios*, et, selon M. Champollion (2), ce mot vient d'*ouro*, qui, en égyptien, signifiait roi : aussi ce serpent est-il un attribut de la divinité et un emblème royal, et l'on retrouve la traduction de son nom dans le *basiliscus* des Romains, mot formé du grec *βασιλεύς*, *roi*. L'uræus, selon les attributs qui le distinguent, sert d'emblème à Saté et à plusieurs autres divinités, et il est le signe symbolique des déesses en général, comme l'épervier est celui des dieux.

Les deux poissons sculptés dans le bas-relief n.° 2 offrent des emblèmes du Nil au temps de l'inondation, et la manière dont ils sont placés en sens inverse l'un de l'autre en indique peut-être deux époques, le commencement et la fin, sur lesquelles le soleil, sous l'emblème de l'épervier, avait une grande influence. [H. 0^m,749. = 2 pi. 3 po. 8 li. — L. 0^m,500. = 1 pi. 6 po. 6 li.]

4. Isis romaine, *sur un autel en marbre grec,* n.° 3, pl. 199.

Cette figure ne ressemble en rien aux images d'Isis, fille de Nephthys et épouse d'Osiris, que nous offrent les monumens égyptiens d'ancien style.

(1) *Panthéon*, pl. 24.

(2) *Panthéon*, pl. 3 *bis*.

Cette déesse, l'une des premières de l'Égypte, y est représentée nue jusqu'au milieu du corps, dont le reste est vêtu d'une tunique très-serrée et qui ne cache aucun des contours; considérée comme mère divine (*Athôr*), elle porte sur la tête de grandes cornes de vache, entre lesquelles est un disque, et qui souvent se groupent avec d'autres attributs. On lui voit aussi pour coiffure le vautour, nommé vulgairement *poule de Numidie,* et alors de grandes ailes partant des épaules s'appliquent le long du corps de la déesse.

Isis infernale, reine de l'Amenté, a la tête ornée d'une espèce de trône en forme de marchepied (1).

Le bas-relief de notre autel, consacré à Isis par Astragalus *Æditimus,* ou gardien de son temple (2), ne retrace aucune des particularités qui, dans les monumens mythologiques égyptiens, distinguent cette déesse des autres divinités; elle n'est même pas représentée dans le style et avec le costume que lui donnèrent les Grecs lorsqu'ils introduisirent des formes et des idées nouvelles dans la sculpture et dans la religion de l'Égypte. Ils avaient revêtu les images de cette déesse d'une espèce de manteau nommé *calasiris,* dont les pans supérieurs, ramenés sur la poitrine, y forment un gros nœud qu'on ne voit pas aux Isis d'ancien style, et qui, parmi les ouvrages grecs, est un signe distinctif de cette déesse, ainsi que la fleur de lotus sur sa tête et les longues tresses de cheveux tombant de côté sur ses épaules. Notre Isis, qui est tout-à-fait romaine, ou plutôt tout-à-fait de l'invention du sculpteur, qui n'en savait pas davantage, porte les cheveux longs, et sa tête est ornée du lotus; elle tient à la main un sistre et un vase qu'on ne rencontre pas dans les Isis d'ancien et véritable style égyptien; sa tunique et sa *palla* n'ont rien de particulier. L'autel sur lequel Astragalus va offrir un oiseau qui paraît une colombe, se retrouve, ou avec peu de différence, sur les monumens égyptiens.

Le costume d'Astragalus est la partie la plus exacte de notre bas-relief; il est vêtu du *colobium* ou du *levitonarium* que, suivant Isidore (3), portaient les prêtres égyptiens. Il paraît cependant que c'est plutôt le *colobium,* tunique à manches très-courtes, et vêtement habituel du peuple chez les Romains. Souvent il était plus court par devant que par derrière, et on le serrait avec une ceinture sur les hanches; vers la fin de l'empire, les manches devinrent longues. Le *levitonarium* des Égyptiens ressemblait au *colobium* et était de même une espèce de chemise ou de blouse; mais il n'avait pas de manches, et les bras étaient seulement recouverts, sans être enfermés, jusqu'à quatre ou cinq pouces au-dessus du coude, par le prolongement de la partie qui répondait à l'épaule. Ainsi Astragalus est ici dans le costume romain tel qu'on le voit dans les peintures isiaques de Pompéi, où Isis a celui des prêtresses romaines. Je ferai observer, au sujet du vase que tient la déesse, que les vases isiaques en bronze, qui sont assez communs, et ceux que l'on voit dans les peintures antiques, ont presque

(1) *Voyez* l'intéressante notice de la collection égyptienne du musée Charles X par M. Champollion, n.os 551, 622.

(2) *Voyez,* dans mes planches d'inscriptions, le n.o 3, pl. 1.

(3) Pag. 19, 21.

toujours, ou la forme d'une goutte d'eau, ou celle du sein d'une femme; ce qui sans doute avait rapport au titre de *mère de la nature*, qu'on donnait à Isis. [H. 0^m,868. = 2 pi. 8 po. 1 li. — L. 0^m,453. = 1 pi. 4 po. 9 li.]

5. Tête de lionne ou de la déesse Taphné, *basalte noir*, n.° 773, pl. 175.

Avant que les découvertes et les travaux de M. Champollion eussent fait connaître les véritables noms d'une grande quantité de divinités égyptiennes ou inconnues, ou qui jusqu'alors avaient reçu des dénominations fausses ou arbitraires, on avait cru que la déesse représentée tantôt debout, tantôt assise, et ayant une tête de lionne, était Isis, et l'on donnait à ces statues le nom d'*Isis à tête de lionne;* mais il paraît que l'on doit y reconnaître Taphné, sœur de l'Hercule égyptien, déesse d'un rang très-supérieur à Isis, et qui présidait à l'une des premières régions célestes. Sa coiffure est surmontée du disque lunaire, qui rappelait ses influences, et du serpent uræus, symbole de sa puissance, et qui orne la tête des grandes divinités égyptiennes. Ce fragment, qui provient d'une statue, indique par son style une haute antiquité, ou du moins c'est celui de la sculpture égyptienne pendant l'énorme période des règnes des Pharaons. [H. 0^m,449. = 1 pi. 4 po. 7 l.]

6 et 7. Prêtres égyptiens, *granit rouge*, n.ºs 372, 376, pl. 175.

Chacune de ces figures tient un sistre. Cet instrument, qu'on voit sur les monumens égyptiens, était ordinairement en bronze, qu'un alliage particulier et le travail au marteau devaient probablement rendre sonore comme les cymbales, le triangle ou le tamtam; il avait de sept à huit pouces de long; de forme elliptique dans le haut et resserré vers le milieu, il se terminait carrément dans le bas, où était un manche pour le tenir. Trois, quatre ou cinq petites tringles de métal le traversaient dans sa partie inférieure; elles avaient à l'une de leurs extrémités un crochet ou une petite tête d'oiseau, et pouvaient se mouvoir dans les trous assez larges de la bande de métal qui formait le sistre : c'était, pour ainsi dire, une sorte de petite lyre métallique, dont les cordes étaient placées en travers au lieu de l'être dans le sens de la longueur de l'instrument. Lorsqu'on agitait le sistre, ces baguettes produisaient un son aigu, qui, dans les cérémonies, se mêlait à celui de la flûte, nommé *chnoue*, et du *tibuni*, espèce de tambour de basque. Le sistre paraît avoir été un des emblèmes du système du monde; consacré à Isis, il était ordinairement surmonté de sa figure, de celles du dieu Ælurus ou dieu Chat, d'Athôr et de Nephthys, femme de Typhon et mère d'Anubis. Ce bas-relief, d'ancien style égyptien, prouverait que Winckelmann s'est trompé en avançant que l'on ne trouvait de sistre que dans les monumens égyptiens de la dernière époque, tels que la table isiaque. Les peintures isiaques de Pompéi offrent plusieurs sistres; mais elles sont modernes auprès de ces bas-reliefs, qui faisaient partie d'un obélisque trouvé à Rome dans l'île du Tibre. [H. 0^m,760. = 2 pi. 4 po. 1 li. — L. 0^m,501. = 1 pi. 6 po. 6 li.]

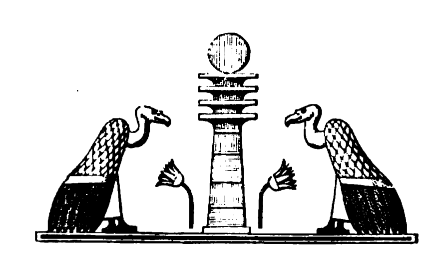
8. Prêtre égyptien, *en marbre*, n.° 762, pl. 175.

Ce fragment, qui a trouvé place parmi les sculptures antiques de la cour du Musée royal du Louvre, n'est qu'une copie moderne d'une médiocre figure de prêtre égyptien dans le style grec. [H. 0m,094. = 1 pi. 6 po. 3 li. — L. 0m,169. = 6 po. 3 li.]

9. Personnages égyptiens, *en grès très-dur*, n.° 359, pl. 175 (1).

Il est probable que l'inscription hiéroglyphique, plutôt que l'art du sculpteur, faisait reconnaître ces deux personnages et en conservait le souvenir. A de légères différences près, les traits de leurs figures et leurs costumes sont pareils. On retrouve ce costume dans les peintures des caisses des momies et sur les monumens. Par le style général du dessin et surtout par la position des oreilles, qui sont très-élevées, ce bas-relief tient du premier style égyptien, quoiqu'il y ait cependant des ouvrages plus anciens qui sont mieux. L'inscription le place sous le règne de Psammétique, premier roi de la vingt-sixième dynastie dans le VII.e siècle avant Jésus-Christ. On sait que ce fut sous ce roi que commencèrent à s'établir entre les Égyptiens et les Grecs des relations suivies, tandis que jusqu'alors il n'y en avait eu que très-peu depuis le passage en Grèce des premières colonies égyptiennes. Il est à croire que sous Psammétique il y avait en sculpture de meilleures productions que celle-ci; mais, si l'on en trouvait de cette époque beaucoup d'autres aussi informes, on ne verrait pas trop quels services l'Égypte aurait pu rendre alors aux arts de la Grèce, et l'on conviendrait aisément que celle-ci n'avait guère besoin de pareils maîtres, et qu'il n'y avait pas à fonder sur de tels guides un grand espoir des succès que les artistes grecs obtinrent un siècle au plus après le règne de Psammétique I.er [H. 0m,839. = 2 pi. 7 po. — L. 0m,559. = 1 pi. 8 po. 8 l.]

(1) C'est par erreur que dans la planche 175 on a donné à ce bas-relief le n.° 371, qui appartient à un groupe en ronde-bosse.





BAS-RELIEFS GRECS ET ROMAINS.

---

10. TRÔNE DE SATURNE, *marbre pentélique,* n.° 156, pl. 218.

Les monumens qui ont rapport à Saturne sont extrêmement rares, et Visconti (1) fait remarquer qu'en fait de statue il n'en existe qu'une, et encore n'est-ce qu'un fragment, qui est au palais Massimi à Rome. De la main gauche le dieu soulève le voile qui couvre sa tête, de même que dans le bas-relief de l'autel du Capitole, où l'on voit Rhéa présenter à Saturne une pierre emmaillottée au lieu de son fils Jupiter. Dans notre bas-relief, les attributs qui accompagnent le trône le font reconnaître pour celui de Saturne (*Κρόνος, le Temps* en grec); la draperie qui le recouvre en partie, rappelle et représente sans doute le voile qu'on avait l'usage de donner aux figures de ce dieu, et qui était un emblème du temps et de ses mystères. Sur le marchepied [*suppedaneum*] qui est devant le trône, un globe céleste entouré du zodiaque en offre encore le symbole, de même que les serpens sculptés sur les montans indiquent, par la propriété qu'ils ont de changer de peau, que le temps se renouvelle sans cesse. Ce que deux amours ou deux génies semblent se disputer à la droite du bas-relief et dont on aperçoit un petit fragment, était probablement le sceptre de Saturne. Si l'on voulait abuser des explications allégoriques et voir dans cette jolie composition autre chose que des jeux d'enfans et une idée agréable du sculpteur, on pourrait y trouver le combat du génie du mal et du génie du bien, qui s'efforcent l'un et l'autre de s'emparer de l'empire du monde. Il n'y a pas d'incertitude sur l'arme recourbée que portent les deux autres génies : c'est la *harpé,* arme d'une haute antiquité, et que l'on donne à Saturne et à Persée; il n'en est cependant pas question dans Homère : Hésiode est le premier qui en parle en trois endroits (2), et ce sont les seuls passages où il en fasse mention. La harpé était une espèce d'épée courte et large par le bout et dont la pointe était garnie d'un crochet très-fort; et

(1) *Mus. Pio-Clem.* t. VI, p. 38.

(2) *Theog.* v. 175-179.

même l'épithète καρχαρόδους, que lui donne Hésiode, et qui signifie aussi bien *aux dents aiguës* qu'*à la dent aigüe*, pourrait faire croire que la harpé avait plusieurs crochets ou dentelures comme certaines hallebardes. Les monumens l'offrent sous plusieurs formes (1). Dans un des passages d'Hésiode (2), on voit que l'ensemble de la harpé était recourbé en manière de faux : aussi l'appelle-t-il μέγα δρέπανον, *une grande faux*. La Terre la forgea lorsqu'elle eut trouvé l'*adamas*, le fer ou l'acier, que souvent dans les anciens on a pris, bien à tort, pour le diamant, pierre précieuse qu'ils ne connaissaient pas, du moins à ces époques reculées. Ce fut de cette harpé que la Terre, irritée de la tyrannie de son mari Uranus [le Ciel], arma Saturne [Kronos], le plus jeune de ses enfans, qui mutila de la manière la plus horrible son père Uranus. Des suites de cette mutilation naquirent les Géans, la Discorde ou Érinnys; mais on lui dut aussi les nymphes Mélies, et de voir la décsse de la beauté, Aphrodite ou Vénus, naître au sein des flots qui baignent Chypre et Cythère (3). Ce bas-relief, aussi beau de travail qu'il est curieux par son sujet, faisait partie de l'ancienne collection de la couronne : peut-être était-il du nombre des monumens antiques que François I.er et Henri IV firent venir d'Italie. Il y en a un à Ravenne qui représente le trône de Neptune, et qui a avec le nôtre de si grands rapports de composition et de style, qu'on peut les croire du même sculpteur et qu'ils ont fait partie du même monument élevé peut-être à Ravenne ou aux environs.

Je crois devoir entrer ici dans quelques détails sur les génies ailés ou les amours qui font le principal ornement de notre bas-relief, ainsi que d'une grande quantité d'autres monumens antiques. On est assez embarrassé de se décider sur le nom générique que l'on doit leur donner, et qui peut varier suivant les circonstances. Il est assez convenu parmi les antiquaires, si ce n'est de reconnaître ces enfans pour des génies, du moins de leur en donner le nom. On y est en quelque sorte autorisé par l'exemple de Visconti, qui le leur a conservé dans ses derniers ouvrages, quoiqu'il convienne dans son *Musée Pio-Clémentin*, t. IV, p. 104, que cette dénomination n'est pas exacte et ne s'accorde pas avec ce que l'on trouve dans les auteurs anciens sur les génies. Zoéga, dans son bel ouvrage sur les bas-reliefs de Rome, dont il n'a malheureusement publié que deux volumes, est non-seulement du même avis que Visconti, que partage aussi M. Millingen, mais il plaide même cette cause avec plus de chaleur. Le savant danois refuse le nom de génies à ces petits êtres ailés qui répandent tant d'agrément dans les compositions des artistes anciens, et qui semblent se mêler et prendre tant d'intérêt à toutes les actions et à tous les événemens de la vie de l'homme. Il est bien certain qu'on ne trouve chez les Grecs aucun mot qui réponde à celui de *génie* dans le sens qu'on lui donne en l'appliquant à ces enfans ailés. Mais, si cette expression est tout-à-fait latine, cependant les Romains,

(1) Voyez Millin, *Galerie mythologique*, t. I.er, pl. 1, n.os 1, 3, 4; pl. 4, n.o 11; pl. 95, n.os 386, 387.

(2) *Theog.* 162.

(3) Voyez Hésiode, *Théog.* 160, 206; Apollodore, liv. 1.er, chap. 1.

ne l'employant que pour des êtres aériens et intermédiaires entre les dieux et les hommes, ne s'en servirent pas à désigner ces enfans ailés; et l'on voit, ainsi que le fait observer Zoéga, que, dans les inscriptions des monumens et dans les bas-reliefs qui représentent ce qu'elles expriment ou ce qu'elles consacrent, le mot de *génie* se rapportait à des figures de jeunes hommes, de jeunes femmes, souvent sans ailes, et quelquefois même à des vieillards.

Les génies des Romains n'étaient pas positivement les *daimones* des Grecs, qui dans les premiers temps donnaient ce titre aux grandes divinités, et qui l'appliquèrent ensuite à la déesse Fortune et à des dieux subalternes et indéterminés. On voit même par les passages d'auteurs qui ne sont pas d'une grande antiquité, et, entre autres, par une épigramme de Philippe de Thessalonique (1), que très-tard on conserva aux grands dieux le nom de *daimones;* cependant il avait pris plus d'extension, et le monde était peuplé de ces êtres aériens qui passaient pour accorder quelquefois aux hommes la faveur de se manifester à leurs yeux sous des apparences corporelles : mais ils revêtaient des formes qui leur étaient propres, selon leur classe, et selon les fonctions qu'ils remplissaient dans le système du monde, et ce n'était pas particulièrement sous celles d'enfans qu'ils étaient censés apparaître. Ces enfans ailés des monumens, création agréable de l'imagination des artistes, appartenaient plutôt, pour ainsi dire, à la mythologie des arts qu'ils embellissaient, qu'à celle qui offrait l'histoire des dieux. Ce serait ce que les Grecs appelèrent *Erôtes,* des Amours, et les Latins, *Amores, Cupidines,* des Amours, des Cupidons, qu'il ne faut pas confondre avec l'Amour, le fils de Vénus, le maître des dieux et des hommes. On peut les regarder comme les troupes légères de ce dieu, qui domine à son gré toutes les affections du cœur, de l'esprit et de l'ame, et l'on aurait personnifié les desirs, les goûts et les plaisirs qui remplissent et charment la vie et qui nous suivent jusqu'au tombeau. On retrouverait sous l'emblème de ce que nous appelons peut-être improprement les génies de Bacchus, de Cérès, de Minerve, de Mars, des Jeux, l'amour du vin, les charmes de l'agriculture, des sciences, l'ardeur de la gloire et les plaisirs des jeux solennels. Les Génies, et j'ai presque dit les Amours funèbres, si l'on pouvait s'exprimer ainsi, comme on dit l'Amour céleste, l'Amour terrestre, nous offrent sur les monumens les symboles des regrets et des honneurs qui avaient pour objet les morts dont ces génies ornent les tombeaux de guirlandes, de fleurs et de fruits; ce pourrait être aussi l'emblème des ames et des mânes qui veillaient au repos de notre dernier asile.

Mais, tout en admettant que les enfans que présentent les monumens ne sont pas des génies tels que les Romains se les figuraient, et qu'ils sont encore moins les *daimones* des Grecs, ne peut-on pas se servir de ce nom de génies que l'usage a consacré, et que Visconti, ce savant d'une érudition si vaste et si conciliante, a cru pouvoir employer sans inconvénient? Zoéga a donné à ces enfans ailés le nom d'*Amorini,* qui, rendant bien les *Erôtes*

(1) Second siècle de notre ère. Voyez *Anthol. Palat.* t. II, p. 691, n.° 215.



des Grecs et les *Cupidines* des Romains, est d'un bon effet en italien, où l'on a la facilité bien précieuse de changer les noms propres en adjectifs ou en épithètes, et où l'on dit très-bien *Amorini, Cupidini apollinei, dianei, mercurei.* Mais je ne sais si les termes de *petits Amours*, de *Cupidons*, feraient toujours bien en français, et l'on ne pourrait pas y joindre *d'Apollon, de Diane, de Mercure.* Nous aurons, au reste, plus d'une fois l'occasion de revenir sur ce sujet en décrivant nos bas-reliefs; et si nous nous servons en général du nom de *génie,* qui peut convenir dans bien des circonstances, nous aurons recours dans d'autres à des dénominations plus précises et plus en harmonie avec les idées des anciens (1). [H. 0m,778. = 2 pi. 4 po. 9 li. — L. 2m,026. = 6 pi. 2 po. 10 l.]

11. Autel triangulaire des douze dieux, *marbre pentélique,* n.° 378, pl. 172.

Parmi les monumens ou du moins les autels de dimensions considérables que nous a transmis l'antiquité, il n'y en a peut-être pas qui, par leur grandeur et par la richesse et les sujets de leurs bas-reliefs, soient aussi remarquables et présentent autant d'intérêt que ce bel autel, qui provient de la collection Borghèse. Sa forme et le style de ses personnages le placent parmi nos monumens les plus anciens. Le style se distingue par une grande simplicité dans les poses, qui sont en général droites, par une grâce naïve et de la pureté dans les contours, et surtout par le genre particulier des draperies à petits plis symétriques, et des coiffures formées de longues tresses dont les unes sont relevées derrière la tête, tandis que d'autres tombent sur les épaules. Les bas-reliefs de ce genre sont très-rares, et le Musée royal possède la plus grande et la plus belle partie de ce qui en existe en Europe. Ils rappellent certainement l'ancienne école attique ou éginétique, et c'est à tort qu'on les a pendant long-temps regardés comme des productions de la sculpture étrusque: mais il serait difficile d'admettre que ces ouvrages sortent de l'ancienne école d'Égine. On peut juger de son style par celui des guerriers combattans, de la Minerve et de deux autres figures de ronde-bosse trouvés il y a peu d'années dans l'île d'Égine, et qui font aujourd'hui partie du musée de S. M. le Roi de Bavière. Le soin et le fini que l'on a mis dans l'exécution de ces statues, et la justesse de leurs proportions, prouvent que lorsque l'école d'Égine les produisit, elle avait déjà fait de grands progrès dans la sculpture et qu'elle était bien loin de ses commencemens. Et cependant les bas-reliefs tels que ceux de notre autel des douze dieux ne portent pas l'empreinte d'une époque aussi reculée. S'ils sont de l'école d'Égine, ce serait de ses temps postérieurs; tout en conservant l'ensemble de son premier caractère, elle lui aurait donné, en imitant la nature, plus de douceur dans les détails. Les mouvemens et les inflexions des membres sont loin d'avoir ces contours anguleux et secs qui constituent l'ancien style éginétique : la forme des têtes offre plus d'élégance; les yeux n'ont ni la forme ni

(1) Voyez Zoéga, *Bassi-rilievi antichi di Roma,* t. I, p. 30, note 12; t. II, p. 184, note 4.

la disposition de ceux des figures d'Égine, qui les ont très-saillans avec des paupières minces et fortement prononcées. On pourrait en dire autant de la bouche, qui, dans nos bas-reliefs, diffère par le contour et par l'expression de celle des statues que nous leur comparons, et où on leur voit les coins très-relevés et faisant faire aux lèvres une sorte de grimace. Les coiffures ont aussi plus de grâce et sont traitées avec moins de maigreur que celles des figures d'Égine, qui les ont formées de très-petites mèches et de tresses onduleuses, terminées par une petite boucle, et qui, s'ajustant symétriquement en plusieurs rangs sur le front, encadrent le haut de la figure dans un demi-cercle régulier. Il en est de même des draperies : quoiqu'elles soient disposées d'après les mêmes principes que celles d'Égine, et qu'elles indiquent des étoffes plissées, gaufrées et agencées avec une uniformité qu'on exigeait sans doute dans les cérémonies et qu'on donnait aux robes d'étoffe dont on revêtait dans les premiers temps les statues en bois des dieux, cependant elles ont bien plus de souplesse que celles des statues d'Égine, et annoncent plus d'étude dans l'art de l'ajustement. Les proportions générales des figures offrent aussi plus d'élevation, de noblesse, que celles d'Égine, qui sont courtes. Les nôtres ont la tête plus petite et sont moins lourdes; quelques-unes même sont dans les plus belles proportions; et l'on sait que la sculpture avait fait déjà de très-grands pas dans la carrière, lorsqu'elle donna à ses personnages plus d'élégance en diminuant la grosseur des têtes d'après ce que lui présentait la nature choisie dans ses plus beaux modèles.

Si nous passons à l'exécution, nous trouverons aussi dans nos bas-reliefs un travail plus large et moins maigre, et qui décèle une pratique plus grande et plus belle que celle des statues d'Égine. Enfin, ou je me tromperais entièrement sur l'impression que me font éprouver ces bas-reliefs, ou bien ils appartiennent aux plus beaux temps de la sculpture en Grèce. Ce n'est pas que je veuille dire qu'ils sont dans le style qu'elle y suivait alors : ce sont des imitations et non des copies de l'ancien style grec, mais des imitations embellies et conçues dans les mêmes principes et avec le même goût qui inspiraient les Grecs lorsqu'ils imitaient la nature. Je ferai bientôt remarquer une tête qui est digne des meilleures époques de la sculpture, et que n'eussent pas désavouée les habiles mains qui ornèrent le Parthénon. L'exécution de quelques parties est même traitée avec une grande supériorité; et si les sculpteurs qui nous ont laissé dans le Parthénon des preuves de leur talent eussent imité d'anciens ouvrages éginétiques, en les modifiant d'après leurs idées, je ne crois pas qu'ils eussent pu mieux réussir : aussi me paraît-il que jusqu'à présent les bas-reliefs de notre autel et ceux d'autres monumens du même genre n'ont pas été considérés sous le point de vue qui méritait le plus d'attirer l'attention. On les a trop regardés sous le rapport de l'érudition, et pas assez sous celui de l'art; et en portant sur tout ce qu'ils nous offrent l'examen scrupuleux de l'artiste plutôt que celui du savant, il est facile, ce me semble, de se convaincre qu'ils ne peuvent pas appartenir à l'ancienne école d'Égine, et que s'ils présentent avec ses productions un certain air de famille, c'est avec les différences et les améliorations qu'a dû produire une longue filiation.

Avant de décrire nos bas-reliefs, on peut attirer l'attention sur l'ensemble de l'autel dont ils font l'ornement. Sa forme triangulaire à pans coupés et allant en se rétrécissant par le haut, quoique ce ne soit pas une preuve irréfragable de sa haute antiquité, et qu'on la retrouve dans d'autres autels, et surtout dans des bases de candélabres de temps beaucoup plus rapprochés, est cependant, lorsque ce caractère est joint à ceux que présente la sculpture de ce monument, un indice d'un temps assez ancien. Il me paraît qu'un autel de ce genre aurait été mieux en harmonie que s'il eût été carré, ou de la même largeur par le haut que par sa base, avec les ouvertures des portes et des fenêtres de l'ancien ordre dorique, auxquelles on donnait souvent cette forme de trapèze ou d'obélisque tronqué. Cependant, si l'on remarque non-seulement les pieds de lion sur lesquels repose cet autel, mais encore la courbe que l'on a donnée aux côtés de l'autel, et qui a été calculée pour le faire paraître et le rendre même plus léger, ne trouve-t-on pas que ce sont des recherches d'élégance qui n'appartiennent peut-être pas à la simplicité du premier style grec, et qui indiquent une imitation perfectionnée de ses anciens ouvrages? [H. 2m,089. = 6 pi. 5 po. 2 li.]

12. Jupiter, Junon, Neptune, Cérès, pl. 172, 173 (1).

Les bas-reliefs de notre autel offrent vingt-une divinités : douze grands dieux, et neuf déités d'un ordre inférieur. La manière dont ils sont disposés en deux bandes l'une au-dessus de l'autre, a de grands rapports avec celle que présentent des peintures de très-anciens vases italo-grecs ou siciliens. La forme de l'autel, qui se rétrécit dans le haut, a forcé de donner aux grands dieux des dimensions moindres que celles des divinités qui occupent la bande inférieure. Quoique ce beau monument ne nous soit parvenu que très-maltraité et qu'il y manque une partie assez considérable des figures, cependant ce qui en reste a suffi pour les faire reconnaître à Visconti, qui, dans le *Musée Pio-Clémentin*, et dans son ouvrage sur la collection Borghèse, d'après leurs places respectives, leur a assigné leurs noms de manière à ne laisser lieu à aucun doute; ce qui, avant lui, n'avait pas été tenté avec le même succès par Winckelmann, qui n'a donné qu'un côté de cet autel, et avec une grande inexactitude (2). Les deux premières grandes divinités, Jupiter et Junon, étant bien conservées dans toutes leurs parties, il était aisé de voir que c'était par elles que commençait la série des dieux. Jupiter tient son foudre de la main droite : il semble adresser la parole avec douceur à Junon, qui s'appuie sur son sceptre et relève de la main gauche le grand voile, la *calyptra*, qui retombe derrière elle. La déesse, ainsi que plusieurs de celles de ces bas-reliefs, a pour vêtement une tunique très-longue, très-ample, relevée par une ceinture sur les hanches; la partie supérieure de la tunique, en recouvrant la moitié des bras, fait l'effet de

(1) Il s'est fait dans la gravure des numéros d'ordre des planches, des méprises dont on ne s'est aperçu qu'après que le tirage a été effectué; comme il était nécessaire que les grands dieux se suivissent sans interruption dans le texte, les transpositions qui ont eu lieu n'ont pas permis de suivre pour ces articles un numérotage régulier.

(2) *Monumens inédits*, n.° 15.

manches courtes fort larges et qui paraissent d'une étoffe très-fine gaufrée et différente de celle du reste de la tunique. C'est une remarque que l'on peut faire sur la plupart des figures de femmes de cette belle suite; elles présentent dans leur costume une variété à laquelle on n'a peut-être pas fait assez attention, et sur laquelle je crois, en faveur des artistes, devoir attirer les regards. Les manches plus fines, plus recherchées de travail, que le corps de la tunique, sont encore dans le goût des Orientaux et des peuples des pays chauds. Je ferai aussi observer la bande étroite que l'on voit sur ces espèces de manches, car ce ne sont pas positivement des manches; peut-être était-elle d'une couleur différente, et elle montre d'ailleurs que ces parties ne se plissaient pas à l'instant ou au hasard, et que les plis formés avec soin étaient cousus et fixés sur les bandes qui les maintenaient et qui étaient peut-être les *paryphæ* dont nous avons parlé en nous occupant des costumes. Le genre de plis de ces figures et des robes de plusieurs statues antiques, leur forme onduleuse, feraient croire que c'était une étoffe de laine, et même une espèce de crêpe. Junon, par dessus sa tunique, porte un *peplus* assez court, ou une sorte de cyclade très-ample, qui tombe en pointe des deux côtés.

Les deux divinités qui sont à côté de Jupiter et de Junon étaient en partie mutilées; mais ce qui en existait montrait que ce couple, ainsi que les autres, était un dieu et une déesse. Le dieu avait le même costume que Jupiter, et tenait aussi un sceptre : ce devait être un de ses frères. Mais, comme les monumens n'offrent pas Pluton, le roi des enfers, avec les autres grands dieux, et que même il n'est pas parmi les divinités protectrices des mois de l'année, on était autorisé à reconnaître Neptune dans cette figure et à lui rendre son trident : peut-être eût-on bien fait, en le restaurant, de lui faire tenir un dauphin à la main gauche. Il ne restait qu'un fragment de la déesse qui est en scène avec Neptune, et aucun attribut ne donnait quelque indication, les deux mains se trouvant parmi les parties que l'on avait à regretter. Mais on ne peut se refuser à croire avec Visconti que ce soit Cérès, déesse pour laquelle Neptune avait une prédilection si particulière, qu'elle le porta à se métamorphoser en un beau coursier, lorsqu'elle se fut changée en jument pour éviter les poursuites du dieu des mers. En restaurant cette figure, on aurait dû mieux caractériser les épis ou les pavots qui lui servent d'attributs. Cérès, de même que Jupiter et Neptune, n'est chaussée que de simples semelles sans attaches, et qui laissent le pied entièrement à découvert (1); la chaussure de Junon est fermee et a des semelles épaisses dans le genre de celles des Tyrrhéniens.

14. Mars, Vénus, Mercure, Vesta, pl. 174.

Si nous passons à la seconde bande supérieure, nous verrons que la déesse qui est à la droite, et le plus près de Jupiter, ne peut être que Vesta. Selon Hésiode, elle était fille de Saturne et sœur de Jupiter, de Neptune, de Junon et de Cérès; et nous ferons observer, avec M. Visconti, que ces cinq premières

(1) *Voyez* p. 153.

divinités, les plus anciennes de celles qui enlevèrent l'empire du ciel aux dieux fils du Ciel ou d'Uranus, étaient enfans de Saturne, tandis que les sept suivantes n'étaient que les enfans de Jupiter et beaucoup moins anciennes que les autres. Il y avait même des mythologues qui, confondant Vesta avec Rhéa, la faisaient femme de Saturne et mère de Jupiter et des trois autres divinités, au lieu d'être leur sœur. Si cette opinion avait eu cours lorsque notre bas-relief a été fait, il se pourrait qu'il eût été copié ou imité d'après quelque autel cylindrique ou quelque composition où Vesta, comme mère des quatre grandes divinités, eût été placée avant elles, et que ce fût par cette déesse que commençât la série des douze dieux dont l'ordre aurait été interrompu par la forme que l'on donnait à l'autel et par le nombre égal de figures qui devaient entrer dans chaque compartiment. Ceci n'est d'ailleurs qu'une conjecture. Au reste, quoique Vesta eût été la dernière admise aux conseils de Jupiter (1), elle était l'aînée des enfans de Saturne, et, à ce titre, elle pouvait être placée la première. Mercure, que l'hymne du poète homérique (2) unit à Vesta, qui lui était chère et avec laquelle on l'invoquait, pouvait la faire reconnaître dans ce qui était conservé de cette figure de déesse. Son costume et sa pose sont les mêmes que ceux de Junon. Ici Mercure, qui, sauf l'extrémité des pieds, est entièrement conservé, n'est pas encore tel qu'on a représenté depuis le jeune et léger messager des dieux. Il paraît sous les traits de l'âge mûr et avec toute sa force, ainsi que le présentent d'autres bas-reliefs très-anciens et des vases peints. Sa barbe pointue et ses cheveux sont disposés en mèches très-fines et en longues tresses; sa tête ne porte ni le pétase ni les ailes qu'on lui donne ordinairement; au lieu de deux talonnières, il n'en a qu'une à chaque pied. Le travail de la sculpture n'indique pas que ce soient des plumes, et les extrémités en sont recourbées d'une façon particulière. Le héraut de l'Olympe tient à la main droite son long caducée d'or, qui le fait surnommer par Homère *le dieu à la verge d'or,* épithète que le poète lui a consacrée et qu'il n'emploie que pour lui. Son caducée est ici d'une forme particulière et rare, et les deux serpens ont l'air de sortir de la baguette et d'en faire partie (3). Il n'est pas inutile de faire remarquer la manière dont est ajusté le manteau du messager des dieux. Son costume est plus leste que celui des

(1) Homère, *Hymne à Vénus*, v. 22.

(2) Homère, édit. de Barnes, *Hymne 28*.

(3) Le caducée, nommé par les Grecs *kêrykeion, kêrykeia* et *kêrykionê,* était proprement une baguette qui servait de marque distinctive aux hérauts [*kêryx, céryx,* héraut]: mais le caducée de Mercure était d'or; ce qui avait fait donner à ce messager ou à ce héraut des dieux l'épithète de *chrysorrhapis,* à la verge d'or [*chrysos,* or; *rhapis,* verge ou baguette]. Il y avait ajouté des ailes, symbole de sa célérité; et en y réunissant deux serpens qui avaient voulu se dévorer, il avait fait du caducée un emblème de la paix. On peut voir à ce sujet quelques mots de Pline, lib. XXIX, cap. XII; Hygin, *Poët. astron.* lib. II, cap. VIII; Muncker, *Mythogr. lat.* p. 907, édition de Van Staveren; Heyne, *Sur Apollodore*, p. 249; Voss, *Mythol. Briefe,* t. I.er, p. 101; t. II, p. 51.

Homère ne parle pas du caducée: ainsi l'idée qu'on y attachait et les allégories qui en résultaient lui seraient postérieures. Il ne donne à Mercure qu'une baguette pour conduire les ames; et les hérauts grecs, tels que Talthybius, en portaient une aussi dans l'exercice de leurs fonctions. Il

autres divinités, et il est prêt à partir. On peut aussi faire observer, sous le rapport de l'art, que la tête de ce Mercure *Sphénopôgôn*, ou à barbe en forme de coin, offre dans son profil un tout autre caractère de dessin que les têtes des guerriers d'Égine de ronde-bosse; que toute cette figure est dessinée avec plus de moelleux que les statues d'Égine, dont les draperies plus raides ne sont pas agencées avec le même sentiment, et, si j'ose le dire, avec autant de chaleur et d'action, que celle-ci, et même que celles de Jupiter et de Neptune. Plusieurs parties de ces draperies décèlent une époque où on les étudiait d'après la nature et sur des personnages animés, et où l'on ne copiait plus celles dont on habillait les statues-mannequins ou les antiques idoles des dieux en bois. Et ne dirait-on pas qu'en imitant un ouvrage d'ancien style éginétique, notre sculpteur a oublié son rôle de copiste et qu'il n'a pu s'empêcher de faire mieux que son modèle?

Mars et Vénus ne nous fourniront que peu de remarques. Le dieu de la guerre est représenté avec une barbe assez épaisse, tandis que, sur l'autel du Capitole, il est imberbe et porte son casque à la main; celui que lui a donné la restauration dans notre bas-relief, pourrait avoir plus de style. Le bouclier et le reste de son costume sont à peu près de même que dans le monument du Capitole, à l'exception de l'armure des jambes ou *cnémides*, que l'on voit au Mars de l'autre bas-relief et que n'a pas le nôtre; ce qui, outre d'autres raisons, me paraît en être encore une pour faire remonter l'antiquité du bas-relief du Capitole à une époque plus éloignée de nous et plus près des monumens d'Égine que celle de notre autel; car, d'après ce qu'on voit dans Homère et dans Hésiode du costume des divinités et des héros, plus des figures d'ancien style seront couvertes de vêtemens ou

est bien question du caducée dans l'Hymne à Mercure; mais il paraît plus que douteux que cet hymne et les autres qui sont attribués à Homère soient de ce poète. Dans cet hymne, le caducée est orné de trois feuilles ou d'un trèfle; ce qui pouvait indiquer le triple pouvoir et les fonctions de Mercure dans le ciel, sur la terre et aux enfers. On sait que, chez les Grecs, les supplians et ceux qui étaient chargés d'un traité portaient des branches d'arbre, mais surtout de laurier, d'olivier ou de verveine, qu'on nommait *eiresiône*, ou *hicetéria*, et ils annonçaient par ce symbole, ou la paix, ou le doux pouvoir des prières, et l'on ne peut à ce sujet s'empêcher de penser au calumet de paix des naturels de l'Amérique. Les eirésiones étaient entourées de bandelettes de laine blanche renouées de distance en distance avec des cordons de pourpre. La manière dont elles étaient attachées peut, à une époque où l'on voulait tout embellir ou allégoriser, avoir suggéré l'idée de changer ces bandelettes en serpens, qu'elles représentaient assez bien par leurs sinuosités et par leurs nœuds. On voit de ces baguettes à bandelettes sur des vases peints.

M. Bœttiger, *Amalthea*, t. I.er, p. 104, 106, pense que le caducée, cet emblème du commerce, peut n'avoir été, dans l'origine, qu'un nœud combiné de certaines manières pour fermer les ballots de marchandises et les coffres, avant l'invention des serrures et des autres fermetures. En arrivant dans un pays où l'on n'était pas connu, une branche d'arbre, symbole de la paix, enlacée de ce nœud, indiquait qu'on ne se présentait qu'en ami et pour établir des relations de commerce. Cette idée est tout aussi plausible qu'une autre; mais peut-être n'est-elle pas trop bien appuyée par les dessins de la planche 2 de l'*Amalthea*, tirée de peintures de vases, et

d'armures, plus l'antiquité qu'on peut leur attribuer doit être reculée. Un coup-d'œil jeté sur la planche 174 fera voir qu'une grande partie de cette figure de Mars a été restaurée. Celle de Vénus est très-bien conservée. La place que dans cette série cette déesse occupe près de Mars, suffirait pour la faire reconnaître quand elle ne tiendrait pas à la main la colombe, son oiseau favori et qui lui sert d'attribut. On peut faire observer que Vénus n'a pas le même costume que les déesses que nous avons déjà vues, et que le sien se rapproche beaucoup de celui de plusieurs des divinités de la bande inférieure. Cette déesse a surtout beaucoup d'analogie avec la première figure de droite de la même planche par la pose et par le costume. C'est un grand manteau, un *peplus* ou un *heanos* jeté sur l'épaule gauche, et dont un pan retombe par plis réguliers de dessus le bras. La tunique, assez serrée pour suivre les contours du corps, comme celle de la Vénus *Genitrix* du Musée royal, est beaucoup moins ample que celle des autres déesses. Elle est sans ceinture; ce qui est propre à la déesse de la beauté et aux nymphes. Vénus porte des boucles d'oreilles, et l'on sait que c'était un ornement que l'on donnait ordinairement à ces statues. N'étant qu'à un seul pendant, elles ne sont pas aussi riches que celles que l'on voit à des têtes de Cérès, de Proserpine, d'Aréthuse, sur des médailles de Sicile et à des figures dans les peintures de vases, où elles ont trois pendeloques. *Voyez* BOUCLES D'OREILLES, p. 115.

16. APOLLON, DIANE, VULCAIN, MINERVE, pl. 174.

IL ne restait que la partie inférieure des quatre divinités qui suivent, mais c'en était assez pour les faire reconnaître, et il n'en fallait pas tant pour

où M. Bœttiger croit apercevoir des caducées à bandelettes et non à serpens. Les accessoires dans ces peintures sont ordinairement très-mal faits : ce ne sont que de légères indications; et quoique les têtes de serpens ne soient pas marquées, je croirais volontiers qu'on a eu l'intention d'en représenter. Il n'est d'ailleurs pas démontré que ces vases remontent à une époque de l'antiquité où les caducées à serpens ne fussent pas connus. Ceci me rappelle qu'en rendant compte d'une des peintures égyptiennes à Pompéi, extrêmement mauvaise, et d'après un dessin infidèle, on a pris pour des serpens entre les mains des initiés des objets grossièrement rendus, mais qui, bien certainement, pour ceux qui ont vu avec soin les peintures originales, ne sont que des bandelettes. J'en dirai autant des deux caducées d'une médaille de Populonia, que rapporte M. Bœttiger, *Amalthea,* t. I.er, pl. 2, n.o 10.

Mercure étant aussi représenté comme le dieu qui conduit les Saisons, on a pu trouver dans son caducée et dans ses serpens, l'un mâle, l'autre femelle, entortillés et en regard, l'emblème de la marche oblique du soleil et de la lune, et leurs conjonctions dans les nœuds de l'écliptique; et les ailes du caducée seraient l'emblème de la rapidité des mouvemens des corps célestes. *Voyez* Millingen, *Peintures de vases antiques*, pl. 27.

Le mot latin *caduceum* peut très-bien être venu du *kérykeion* des Grecs, surtout si les Romains l'ont pris des Étrusques, chez qui, de même que chez les Osques, le D ou Δ se confond facilement avec l'R qui avait presque la même figure, et cette confusion a laissé des traces dans plusieurs mots des dialectes italiens des pays occupés par ces peuples, tels que le napolitain, où l'on écrit et l'on dit *rieci* pour *dieci*, *maronna* pour *madonna*.

la sagacité de Visconti. Un léger fragment d'égide ne permettait pas de douter que la première figure de droite ne fût Minerve, et elle a été restituée d'après cet indice. Cette égide, sans écailles et sans serpens, s'adapte à la poitrine de la déesse comme une cuirasse; elle est tailladée dans le bas, et sa forme n'est pas celle qu'on lui voit ordinairement. Le costume de la figure qui est à côté de Minerve pouvait la faire prendre pour une déesse, et ce fut l'idée de Winckelmann : mais c'était intervertir l'ordre qui règne dans cette série, où les dieux et les déesses sont placés alternativement; et d'ailleurs le costume de plusieurs des dieux différait très-peu de celui des déesses. L'illustre auteur de l'*Histoire de l'Art* avait bien reconnu des tenailles dans l'instrument que tient cette figure, dont la partie supérieure avait disparu, et il eût pu, ainsi que l'a fait depuis Visconti, les regarder comme l'attribut de Vulcain, le dieu de la partie matérielle et technique des arts, et qui se trouvait bien à sa place à côté de la déesse qui en inspirait le génie. Winckelmann prit cette divinité mutilée pour une Junon *Martialis,* qui, selon lui, tient des tenailles, parce que peut-être, dit-il, elle avait inventé l'ordre de bataille connu sous le nom de *tenailles.* Mais cet ordre était-il usité lorsque ce bas-relief a été sculpté? et d'ailleurs Junon se trouverait représentée deux fois dans cette suite des dieux : il n'y en aurait plus que onze; et il est bien évident que l'on a voulu offrir les douze grands dieux. Ainsi la sagacité de Winckelmann se trouve en défaut dans cette circonstance. Il est inutile de s'arrêter à ce qui, dans ces deux divinités, est dû à la restauration, et qui pourrait être beaucoup mieux.

On avait à regretter la moitié de la troisième figure, mais on ne pouvait hésiter sur la déesse dont elle était l'image : un arc scythique qu'elle tenait à la main indiquait assez que c'était Diane; ce qui existait encore de ses vêtemens offrait la tunique longue, le *peplidion,* et un grand manteau ou *pharos* qui l'enveloppait. La direction des plis du peplidion montrait même qu'il était serré par une ceinture. Ce costume fort ample appartient aux très-anciens simulacres de la déesse de la chasse, et il est bien différent de la tunique courte et légère qu'on lui a donnée depuis. La déesse, de même que Minerve et Vulcain, n'est chaussée que de simples semelles sans attaches.

Quel autre dieu qu'Apollon pouvait être associé à Diane? Aussi le *plectrum* qu'il tient à la main droite, qui était intacte, l'eût fait reconnaître, s'il y avait eu quelque doute. Mais il aurait dû guider dans la restauration que l'on a faite de cette figure; et le *plectrum,* morceau de bois ou d'ivoire qui servait à jouer de la lyre, exigeait que l'on en fît tenir une de la main gauche au dieu de la musique, au lieu de lui faire de cette main relever son voile comme si c'était une déesse : on aurait dû aussi lui donner un autre costume. Des bas-reliefs d'ancien style analogue à celui de notre autel apprenaient que l'ample tunique ou l'orthostade d'Apollon devait être à manches longues, et serrée par une large ceinture, et que ce que l'on a pris pour un voile ou une *calyptra* était un grand manteau qui recouvrait l'orthostade : il est fâcheux que la restauration ait changé

le caractère et même le sexe de cette divinité, et que d'un dieu elle ait fait une déesse.

15. Les Grâces, pl. 173.

Après avoir examiné les douze grands dieux, nous porterons nos regards sur la partie inférieure du monument, dont les figures, par leur conservation, leur style et leur beauté, sont peut-être encore plus remarquables que celles de la bande supérieure. Au-dessous de Jupiter, de Junon, de Neptune et de Cérès, nous trouvons trois belles déesses que la conformité de leur costume ferait prendre pour trois sœurs, et qui, se tenant par la main, semblent former des danses. Telles on nous représente les trois Grâces; et l'on peut les reconnaître, quoiqu'on ne leur voie pas leurs attributs, la rose, le dé, et la branche de myrte : mais il est à croire qu'on ne les leur donnait pas encore à l'époque à laquelle remontent ces bas-reliefs. On est habitué à voir à ces aimables déités un costume plus léger que celui qu'elles ont ici : mais c'était ainsi qu'on les représentait dans les anciens temps; ce ne fut même qu'assez tard, sans qu'on puisse indiquer l'époque, que Pausanias avait en vain cherché à connaître, que l'on admit la nudité dans leurs images. Les Grâces, que Bupalus avait faites en or pour les Smyrnéens, celles qu'avait peintes Apelle pour le même peuple, et celles de Pythagore de Samos à Pergame, étaient vêtues; c'était de la même manière que les avait représentées Socrate, qui était fort bon sculpteur avant de tout abandonner pour se livrer à la philosophie. Ses Grâces étaient au nombre de trois comme les nôtres, car le nombre en a varié (1). Tantôt on n'en reconnaissait avec les Lacédémoniens que deux, Clita et Phaenna, tantôt trois avec les Athéniens, Auxô, Hegemonê et Thalie; et on les a portées à quatre, lorsqu'à Aglaé, Euphrosyne et Thalie, noms que leur donne Hésiode, et sous lesquels les Grâces étaient le plus généralement adorées, on joignait Pitho, déesse de la persuasion. Il y aurait trop de choses à dire sur ces divinités, auxquelles partout on éleva des temples, des autels qu'on embellissait de leurs images, pour que nous cherchions ici à épuiser ce riche et agréable sujet, et nous n'avons à les considérer que par rapport à notre bas-relief.

Ainsi qu'il a déjà été observé, il n'y a aucune différence dans le costume des trois sœurs, excepté dans la coiffure de la première, qui, de plus que les deux autres, est parée d'un voile qu'elle relève de la main gauche, et qui tombe du derrière de la tête : il paraît qu'il y est retenu par la couronne dont elle est ceinte. Ces ornemens, qui s'élèvent sur le haut du front et que portent toutes les têtes conservées des déesses de ces bas-reliefs, sont des *sphendonê* ou des *stlengides* (2). La manière dont les cheveux, divisés en mèches onduleuses, se rangent en petites boucles autour du visage, et leurs longues nattes tressées et effilées, ne se trouvent que dans de très-anciennes productions des arts, et nous aurons plus d'une occasion de faire remarquer cette coiffure dans quelques-uns de nos bas-

(1) *Voyez* Pausan. *Bœot.* cap. xxxv. (2) *Voyez* ces mots, p. 112 et 114.

reliefs (1). Le vêtement des trois Grâces se compose d'une tunique très-ample et podère (2) ou qui descend jusqu'aux pieds : relevée par une ceinture, elle retombe en plis au milieu du corps. Il ne paraît pas qu'il y ait une seconde tunique intérieure, et la partie supérieure de cette tunique qui recouvre les bras et produit l'effet de manches, semble d'une toile plus fine que le reste du corps, et être gaufrée. Je ferai aussi observer les bandes étroites qui sont sur les bras, et qui probablement étaient d'une autre couleur que la tunique (3). Les déesses ont pour manteau un peplidion ou une cyclade fixée sur les épaules par des agrafes, et dans la première de ces figures la partie de cette cyclade qui retombe en arrière pouvait lui servir de voile.

13. Ilithyes ou Parques, pl. 174.

Rien ne déterminait d'une manière positive quelles étaient les déités que pouvaient représenter ces trois femmes, qui n'ont aucun attribut qui les caractérise, si ce n'est de longs sceptres sur lesquels elles s'appuient, et qui sont un indice certain que ce sont des personnages d'un ordre très-élevé dans la hiérarchie mythologique. Aussi Visconti, après quelques hésitations, y a-t-il reconnu les Ilithyes, déesses filles de Jupiter et de Junon, et qui présidaient à la naissance. C'était à elles que, dans le travail de l'enfantement, les femmes avaient recours; et le geste que ces trois déesses font de leur main gauche ouverte et leurs doigts étendus, offre au savant archéologue une présomption en faveur de son opinion. Ce geste peut faire allusion aux fonctions des Ilithyes; et au fait il devait être du meilleur augure et annoncer la facilité de l'accouchement, puisque les mains jointes et les doigts enlacés (ce que les Romains appelaient *digiti pectinatim juncti*, des mains jointes en manière de peigne) avaient le pouvoir, lorsqu'on y réunissait, il est vrai, des paroles magiques, de retarder la délivrance. On sait que Junon, qui faisait alors les fonctions de Lucine ou d'Ilithye, employa ce terrible et sûr moyen pour s'opposer aux couches d'Alcmène, qui ne put être délivrée que lorsque sa maligne rivale, trompée par la ruse de la fidèle Galanthis, eut séparé ses mains, qu'elle étendit probablement comme nous le voyons ici, et que par-là le sortilége fut rompu.

Cependant il s'élève ici une difficulté : dans plusieurs passages de l'Iliade et de l'Odyssée, Homère ne parle que d'une seule Ilithye, et il n'y a qu'un endroit (4) où il en indique plusieurs; mais cela suffirait pour montrer que c'était une opinion reçue de son temps. On n'en trouve qu'une dans Hésiode (5); et Pausanias, qui écrivait d'après les traditions et en consultant les monumens, ne parle que d'une seule Ilithye, déesse très-vénérée en Grèce et dont il cite des temples et des statues. Ces différences d'opinion peuvent faire naître quelques doutes sur l'explication de Visconti. Mais cependant elle a pour s'appuyer un passage d'Homère, qui reconnaît

(1) *Voyez* p. 94.
(2) *Voyez* p. 64.
(3) *Voyez* p. 173.
(4) *Iliad.* Λ, 270; Π, 187; Τ, 103-119. *Odyss.* Τ, 188.
(5) *Theog.* v. 921.

plusieurs Ilithyes, et c'est beaucoup en sa faveur. M. Welcker (1), au lieu de les voir dans les déesses de notre bas-relief, serait plus porté à y trouver les Parques, ces divinités redoutables, ministres inflexibles du Destin, et auxquelles tout était soumis sur la terre et même dans le ciel. On ne doit pas être surpris de ne pas les voir sous les traits de la vieillesse, que leur donnent les modernes. Les anciens ne se faisaient pas une idée si triste de ces sévères sœurs; et leurs sculpteurs, ainsi que leurs peintres, les représentaient comme de jeunes filles qui présidaient à la naissance aussi bien qu'à la mort, et dont les couronnes qui ceignaient leurs têtes rappelaient, et celles dont on ornait le berceau de l'enfance, et les fleurs que l'on consacrait sur les tombeaux. Au reste, comme il n'est pas positif que nos trois déesses soient les Parques, je réserve ce que j'ai à en dire pour un endroit où nous les trouverons d'une manière incontestable.

Ces trois belles figures étant placées sur la même planche que celles qui les suivent sur la dernière bande du monument, on peut les comparer entre elles sous le rapport du costume. Il y règne une variété charmante, et qui décèle un goût d'ajustement qu'on ne pourrait pas se flatter de trouver dans des ouvrages qui seraient aussi anciens que l'on a quelquefois supposé ceux-ci. Aucune de ces déesses n'est vêtue comme une des cinq autres; et ce n'est pas parce qu'elles se présentent à droite, à gauche ou de face, qu'elles produisent l'effet d'être différentes l'une de l'autre : mais les manteaux sont tous jetés et agencés de manières diverses. Il serait trop long d'entrer sur ce point dans tous les détails : les dessins les font mieux sentir que ne le feraient mes descriptions. On voit, en commençant par la droite, que les plis réguliers formés par les bords du manteau ou du *pharos* des quatre premières figures, ou tombent de l'épaule jusqu'à terre, ou se rabattent sur le milieu du corps, et l'enveloppent comme une écharpe, ou bien, partant de l'épaule, ils l'embrassent obliquement ainsi qu'un baudrier. L'ampleur de ces vêtemens n'ôte rien à leur légèreté; ils laissent deviner les contours qu'ils suivent en les recouvrant, et plusieurs même sont transparens. La troisième divinité a des manches courtes, assez étroites et unies, tandis que trois des autres déesses ont leurs tuniques disposées sur les bras, comme nous l'avons déjà fait remarquer. Les deux dernières diffèrent entre elles par le costume et ne ressemblent à aucune des autres. La première, par-dessus sa longue tunique relevée par une ceinture, porte un *peplus* ou une cyclade courte par devant, mais qui par derrière est si longue, qu'elle traînerait au loin si elle n'était pas retenue sur le bras droit, et elle est assez ample pour pouvoir être ramenée sur le devant du corps et l'envelopper en partie. La dernière déesse, vêtue plus simplement, n'a qu'une longue tunique, qu'elle est obligée de soutenir, ainsi que le fait sa compagne à deux pas d'elle, et un *peplus* de moyenne longueur, serré par une ceinture ou *zoné*. Ces six divinités offrent encore des détails assez curieux dans leurs coiffures : cinq d'entre elles ont relevé dans les bandelettes de leur *sphendoné* la masse de cheveux et les longues

(1) *Zeitschrift*, p. 203.

tresses que les Grâces et la sixième figure laissent tomber sur leur dos et sur leur poitrine. Les chaussures ne présentent rien de particulier, quoique cependant on en voie de plusieurs espèces : cinq de ces déesses n'ont qu'une simple semelle sans attaches, tandis que celles des Grâces sont retenues par une bandelette qui, prenant du talon, embrasse le coude-pied (1). L'Ilithye qui occupe le milieu est la seule qui ait des chaussures fermées et des semelles, ainsi que nous en avons vu à Junon. Il est à remarquer qu'aucune des femmes de cet autel ne porte de bracelets, ornement cependant assez ordinaire dans les bas-reliefs de ce style. Je ferai aussi observer la manière dont les mains ouvertes de la plupart de ces déesses ont les doigts recourbés en arrière : était-ce faute de savoir mieux faire, ou bien y trouvait-on une certaine grâce et l'indication d'une main flexible et délicate? Cela n'est pas particulier à ce monument-ci : on retrouve ces mains dans plusieurs autres imitations de l'ancien style.

17. Les Heures ou les Saisons, pl. 174.

Nous avons assez parlé de ces figures sous le rapport de l'art pour n'avoir plus à dire que quelques mots sur les personnages qu'elles représentent ; la palme, le cep de vigne, le fruit qu'elles tiennent à la main, les font reconnaître pour les Saisons que l'on nommait les Heures. Les anciens Grecs et même Homère n'admettaient que trois saisons : le printemps, l'automne et l'hiver; les déesses qui y présidaient et qui étaient chargées de parer la terre de ses fleurs et de ses fruits et de régler ses diverses températures, se nommaient Eunomie, Irène et Dicé, ou l'ordre, la paix et la justice. Ce sont ces déités bienfaisantes que nous offre notre bas-relief. La dernière à gauche, qui tient une feuille et un fruit, est d'une grande beauté et la plus remarquable des figures de cet autel. Sa pose, surtout dans le haut du corps, est remplie de noblesse et de grâce ; il est difficile de voir une tête, un cou, des épaules et un sein mieux placés, mieux attachés et dans de plus belles proportions. Quoique le relief ait peu de saillie, et ceci a lieu dans les autres figures, les plans sont si bien dégradés, qu'on leur en croirait davantage; et, loin de présenter de la sécheresse, les formes ont une rondeur, un moelleux, une *morbidezze* qu'on desirerait à des ouvrages qui passent pour être d'époques où la sculpture était parvenue à sa perfection. Rien de plus simple et de plus calme de contours et de plans que ce beau buste, et je crois qu'on peut le comparer, sans crainte de lui faire tort, à tout ce que la sculpture antique nous a laissé de mieux : en le considérant on éprouve le même plaisir que lorsqu'on arrête ses regards sur la belle Méduse de Solon ou sur les admirables têtes de Cérès et de Proserpine des grands médaillons de Syracuse (2).

(1) *Voy.* Crépis et Solea, p. 147 et 153.

(2) Cet autel des douze dieux a été gravé et expliqué dans le sixième volume du *Musée Pio-Clémentin*, pl. B. 11; dans les *Monumenti Gabini*, p. 209, pl. A. B. C. Winckelmann, *Monumens inédits*, pl. 15, donne un des côtés; cette planche et celles des deux autres ouvrages sont très-mauvaises. On le trouve aussi, mais très-bien rendu, dans le *Musée Bouillon*.

Le grand vase en forme de cratère qui surmonte l'autel des douze dieux est de marbre *paonazetto*, le marbre *phrygien* ou *synnadique* des anciens; le bord est décoré de masques bachiques, dont nous parlerons dans un autre endroit, n.° 129.

18. Autel des douze Dieux, *marbre pentélique*, n.° 381, pl. 171 et 258.

Cet autel, aussi curieux par sa forme qui est unique, que par la réunion des têtes des douze grands dieux de l'olympe, a été trouvé dans les ruines de Gabies, et Visconti en rend compte n.os 16 et 17 de son intéressant ouvrage sur les monumens découverts dans cette ville, et qui, de la collection Borghèse, ont passé dans celle du Musée du Louvre. Cet épais plateau circulaire, qui pouvait servir à des libations ou à recevoir des offrandes plutôt que le sang des victimes, était consacré aux douze divinités principales de la religion des Grecs et des Romains : on les y voit toutes, et il y en a même treize; il n'y manque que Pluton, qui ne figure pas non plus parmi les divinités du grand autel triangulaire, pl. 172-174. Ce dieu, relégué aux enfers, ne paraissait que rarement dans les assemblées des dieux du ciel et de la terre, dont il était redouté; et d'ailleurs il ne présidait à aucun des mois, et l'on ne trouve ici que les divinités sous la protection desquelles ils étaient placés. Ce monument singulier peut donc être considéré comme astronomique et peut-être même comme astrologique. Et qui sait s'il n'était pas disposé de manière à servir à tirer des horoscopes? La base sur laquelle il repose aujourd'hui ne lui appartient pas, et l'on en trouvera la description dans un autre endroit (1). Les douze divinités de notre autel sont, en général, bien conservées, d'un bon travail; mais elles n'offrent rien de particulier et qui puisse nous arrêter long-temps. Il est à remarquer qu'elles ne sont ni dans l'ordre hiérarchique ou de leur rang, car Junon est éloignée de Jupiter, ni d'après la série des mois auxquels elles président; et l'on n'a pas même songé à les mettre deux à deux, ou un dieu à côté de la déesse avec laquelle il a le plus de rapport. Ainsi l'on ne voit pas ce qui a pu déterminer à suivre un arrangement où ne règne aucune régularité et qui paraît dû au hasard.

En commençant par la partie supérieure du disque, on trouve Jupiter, que l'on reconnaît au foudre qui est placé près de lui, quoiqu'en restaurant cet attribut on ne lui ait pas donné la forme qu'on lui voit ordinairement sur les monumens. Ce dieu a bien la coiffure qui le distingue; mais on n'aurait pas dû la donner, comme nous le verrons plus loin, à Neptune. A la gauche de Jupiter est Minerve, la tête coiffée de son casque, sur lequel est une chouette; à côté d'elle est sa lance. Apollon vient après la déesse de la sagesse; il a les cheveux courts, ce qui n'est pas dans son costume habituel: il est vrai que sa tête est presque entièrement moderne, de même que celle

(1) *Voyez* pl. 140.

de Minerve. JUNON, qui est à côté de lui, n'a rien qui la distingue, si ce n'est le diadème et le sceptre, qu'on ne voit pas à Cérès et à Vesta, mais que l'on a donnés à Vénus. La reine des dieux est suivie de NEPTUNE : si le trident n'accompagnait pas le dieu des mers, comme il est à côté de Junon, sa chevelure et le caractère de sa tête le feraient prendre pour Jupiter. On ne peut méconnaître VULCAIN à sa longue chevelure un peu en désordre et au bonnet arrondi qui le caractérise; mais une grande partie de la tête est moderne. MERCURE a les cheveux courts, et son caducée est d'une forme peu ordinaire. Les deux déesses qui viennent ensuite sont VESTA et CÉRÈS, que l'on pourrait prendre l'une pour l'autre. DIANE se fait reconnaître à son carquois, MARS à son casque; il est d'ailleurs à côté de VÉNUS, et entre eux est L'AMOUR. La déesse de la beauté est coiffée du diadème comme Junon, et son sceptre est près d'elle.

Il me vient cependant une idée qui classerait ces dieux dans un ordre régulier et même philosophique. Les trois premières divinités de cette série, Jupiter, Minerve et Apollon, indiqueraient l'intelligence et les plaisirs de l'esprit, ou le génie, les arts, la poésie; Junon, Neptune, Vulcain, sont les forces qui meuvent et animent le monde, l'air, l'eau et le feu; Mercure, Cérès et Vesta, représentent le commerce, l'agriculture, et peut-être même les mystères qui en dévoilaient et célébraient les bienfaits; et l'on verrait dans les quatre dernières divinités, Diane, Mars, Vénus et l'Amour, les passions et les plus grands plaisirs de l'homme, la chasse, la guerre et l'amour. Si cette explication était admise, elle rendrait compte de l'ordre dans lequel ces divinités sont placées, et me persuaderait encore davantage que ce monument pouvait avoir quelque rapport avec l'astrologie et l'art, fort en vogue chez les anciens, de tirer les horoscopes.

19. LES SIGNES DU ZODIAQUE, n.° 381, pl. 171.

LE bord vertical du disque dont nous venons d'examiner la partie supérieure, offre les signes du zodiaque dans l'ordre des mois, et ils sont accompagnés des attributs distinctifs des divinités que nous avons vues dans le cercle horizontal, et qui présidaient aux mois ou les avaient sous leur protection; ce qui, dans les anciens calendriers, leur fait donner le titre de *tutela mensis*. Il est à remarquer, avec Visconti, qu'il y a très-peu de ces signes et de ces tutelles qui correspondent aux divinités du cercle horizontal auxquelles ils appartiennent. Cet illustre antiquaire croit que l'on peut trouver une raison de cette irrégularité moins dans le caprice ou la négligence du sculpteur que dans les variations que, suivant les localités et les temps, il y avait quelquefois entre les tutelles des mois que l'on attribuait aux divinités et que l'on transportait peut-être de l'une à l'autre, en raison de grandes solennités qui avaient lieu dans certains mois, et que l'on regardait alors comme protectrice du mois la divinité en l'honneur de laquelle se célébraient ces fêtes, quoique cette tutelle et le signe du zodiaque appartinssent à une autre. Par exemple, la tête de Junon répond aux signes du mois de février, et cependant c'est Neptune qui préside à ce mois : mais

dans ses premiers jours était la grande fête de Junon Lanuvienne; celles des fébruales ou des lustrations lui étaient aussi consacrées. Ainsi l'on a pu regarder cette déesse comme effectivement protectrice de ce mois, quoique Neptune en eût la tutelle, et c'est ce qui en aurait fait placer le signe sous la tête de Junon. Dans le mois de mai l'on célébrait la naissance de Jupiter; et quoique ce mois fût présidé par Apollon, Jupiter pouvait en être censé le véritable protecteur, et être placé au-dessus du signe qui le représente. Visconti explique par des motifs du même genre pourquoi l'on a mis sous les têtes de Diane, de Cérès, de Mercure, à cause de la naissance de la première, des mystères de la seconde et des marchés que protégeait Mercure, les signes des mois d'août, d'octobre et de novembre, qui étaient sous la tutelle de Cérès, de Mars et de Diane. Ces raisons sont-elles bien plausibles? je le laisse à décider à d'autres; mais je ne puis m'empêcher de tenir à l'opinion que j'ai émise dans l'article précédent, et de penser qu'il y avait dans tout cet arrangement, ou plutôt dans ce désordre, quelque raison que nous ignorons, et qui probablement tenait à des idées d'astrologie ou de l'art des horoscopes.

Quant aux signes et aux tutelles des mois, les anciens différaient encore un peu sur ces points, ou du moins sur les signes. Comme dans chaque mois le soleil se trouve jusqu'au 21 dans un signe et le reste du mois dans un autre, en dressant ces calendriers, les uns donnaient pour signe au mois celui des deux premiers tiers; les autres, celui de la fin du mois. Le poème astronomique de Manilius, qui suit le second système, et le curieux calendrier rustique qui appartenait à la collection Farnèse et où l'on trouve le premier mode, offrent un exemple de ces différences. Ce calendrier, gravé sur les quatre côtés d'un cippe de marbre, avait appartenu longtemps à Angelo Coloteo, évêque de Nocera, avant de passer au palais Farnèse. Gruter le donne page 139 de son Recueil d'inscriptions, et Mazois l'a fait aussi graver avec plus d'exactitude que celui que Gruter a fait imprimer. En interprétant notre zodiaque, Visconti suit l'ordre des signes du calendrier Farnèse; mais il me semble que la marche de Manilius s'adaptera peut-être encore mieux aux groupes de notre bas-relief, où, pour ne citer que quelques exemples, on verra que le capricorne se groupe mieux avec la lampe, le verseau avec le paon, le lion avec l'aigle, et la vierge avec la corbeille, que si l'on réunit ensemble le sagittaire et la lampe, le capricorne et le paon, le verseau et le dauphin, le cancer et l'aigle, le lion et la corbeille. Dans ce dernier assemblage, le signe et l'attribut paraissent étrangers l'un à l'autre et ne se groupent pas, tandis que dans les autres ils sont plus en rapport. Je vais tirer du calendrier rustique de Manilius et de notre monument ce qui a rapport aux signes du zodiaque, aux tutelles et aux attributs des divinités, pour qu'on puisse d'un coup d'œil se rendre compte des différentes combinaisons. La colonne *tutelles* indiquera les divinités reconnues pour les protectrices des mois; près d'elles sont leurs *attributs :* dans la colonne qui a pour titre *monument,* on trouvera les dieux qui, sur notre autel, répondent aux signes et aux attributs qui ne leur appartiennent pas. Sous le titre de *calendrier,* je donne

les signes tels que les offre pour chaque mois le calendrier Farnèse, et la colonne de *Manilius* indique l'ordre que suit ce docte astronome.

MOIS.	TUTELLES.	ATTRIBUTS.	MONUMENT.	SIGNES.	
				CALENDRIER.	MANILIUS.
Janvier.	Junon.	Paon.	Neptune.	Capricorne.	Verseau.
Février.	Neptune.	Dauphin.	Junon.	Verseau.	Poissons.
Mars.	Minerve.	Chouette.	Apollon.	Poissons.	Bélier.
Avril.	Vénus.	Colombe.	Minerve.	Bélier.	Taureau.
Mai.	Apollon.	Trépied.	Jupiter.	Taureau.	Gémeaux.
Juin.	Mercure.	Tortue.	Vénus.	Gémeaux.	Cancer.
Juillet.	Jupiter.	Aigle.	Mars.	Cancer.	Lion.
Août.	Cérès.	Ciste.	Diane.	Lion.	Vierge.
Septembre.	Vulcain.	Bonnet.	Vesta.	Vierge.	Balance.
Octobre.	Mars.	Louve.	Cérès.	Balance.	Scorpion.
Novembre.	Diane.	Chien.	Vulcain.	Scorpion.	Sagittaire.
Décembre.	Vesta.	Lampe.	Mercure.	Sagittaire.	Capricorne.

Pour expliquer les signes et les attributs que nous offre cette bande zodiacale, au lieu de suivre avec Visconti l'ordre du calendrier Farnèse, j'adopterai la marche de Manilius, qui attribue aux mois les signes qu'on leur donne aujourd'hui; et comme, d'après les observations de Visconti, cet autel était consacré à Apollon, ou au Soleil, je commencerai par le mois de mai, qui était sous sa tutelle, et dont, selon Manilius, les gémeaux étaient le signe zodiacal. Le trépied d'Apollon, où s'enlace un serpent, caractérise la protection que le dieu de Delphes accordait à ce mois. Selon des mythologues, les Dioscures Castor et Pollux formaient au ciel la constellation des gémeaux; selon d'autres, c'étaient Triptolème et Jasion. Un vase que portent ces gémeaux ferait pencher le savant auteur du Musée Pio-Clémentin pour la dernière opinion : il croit y voir la ciste mystique si célèbre dans les mystères de Cérès, et qui conviendrait à Triptolème et à Jasion, à qui elle les avait enseignés. Le mois de juin a pour signe le cancer et pour protecteur Mercure : aussi a-t-on donné à la tortue, attribut de ce dieu, les ailes qu'il portait sur la tête et aux talons. Le lion, signe du mois de juillet, est uni à l'aigle de Jupiter, protecteur de ce mois. La ciste mystique remplie d'objets sacrés, et entourée d'un serpent, indique la protection que Cérès accordait au mois d'août, dont le signe est la vierge. Les deux torches qu'on lui a données peuvent être les symboles des chaleurs de ce mois, ou bien elles rappellent les deux torches que portait Cérès dans les courses qu'elle entreprit pour retrouver Proserpine. Vulcain était chargé de veiller sur le mois de septembre, dont le signe est la balance. Dans l'attribut qui y est joint, on reconnaît le *pileus*, ou bonnet de ce dieu; le serpent qui l'enveloppe peut, selon Visconti, faire allusion à Érichthonius, fils de Vulcain, et auquel on donnait des jambes en forme de serpent; et il cite des médailles de Thessalie et d'autres où près

de la tête de Vulcain on voit un serpent. Le scorpion recevait le soleil au mois d'octobre, que protégeait Mars, caractérisé par la louve qui lui était consacrée. Diane avait sous sa protection le mois de novembre; le chien sert d'attribut à la déesse de la chasse, et l'on a représenté comme un amour, ou génie chasseur, le sagittaire, qui est le signe de ce mois, et qui paraît ordinairement dans le zodiaque sous la forme du centaure Crotus (1). Il est à croire que c'est pour donner plus de grâce aux figures de ce zodiaque qu'on les a représentées sous la forme d'enfans; ce qui pourrait encore ajouter quelque probabilité à l'opinion que ce monument a pu servir à des horoscopes. Les médailles romaines offrent la lampe comme symbole du feu et attribut de Vesta, le feu éternel; on la lui donne aussi dans notre monument. Cette lampe a pour ornement une tête d'animal, qui a été endommagée, mais qu'on peut croire être celle d'un cheval, ou plutôt d'un âne, animal cher à Vesta, que par ses cris il avait sauvée des entreprises brutales du dieu des jardins (2) : dans les fêtes de la déesse, on lui faisait un collier avec des gâteaux. Le capricorne, signe du mois de décembre, est joint à la lampe de Vesta, déesse de ce mois. Le paon annonce assez que Junon protégeait le mois de janvier, dont le signe est le verseau. Neptune retrouve ici les dauphins, son attribut, et ils vont bien avec les poissons, signe de février. Il ne restait que les ailes et la queue de l'oiseau qui vient ensuite; mais, sachant que Minerve avait sous sa tutelle le mois de mars, on ne pouvait pas supposer d'autre oiseau que la chouette, et il a été aussi facile de restaurer en bélier, signe de ce mois, l'animal uni à l'attribut de sa protectrice. Une grande partie de l'accessoire joint au taureau était détruit; mais le mois d'avril était sous la tutelle de Vénus, et l'on a rétabli la colombe de la déesse de la beauté.

20. Autel astrologique, *marbre de Paros*, n.° 331, pl. 130.

Par les sujets qu'il nous offre et par son travail, ce monument, qui a été trouvé dans les ruines de Gabies, est peut-être un des plus rares et des plus curieux de ceux que nous a transmis l'antiquité romaine. On doit regretter qu'ayant autant souffert il ait été condamné à plus d'une restauration; mais tout ce qui en a échappé à la destruction du temps, est d'un caractère rempli de dignité et de grandeur, et d'une exécution ferme et soignée. Il est fâcheux que, pour produire plus d'effet, on ait donné une aussi forte saillie à ce relief, qui est détaché du fond et presque de ronde-bosse dans quelques parties, et qui, par cela même, est plus exposé à des dégradations. Les personnages mythologiques que présente cet autel sur les trois faces, ont rapport à l'astrologie, et tiennent à l'idée répandue chez les anciens, que chaque signe du zodiaque servait de domicile à une des grandes divinités, ou était sous la dépendance de l'une des sept planètes, doctrine dont on trouve la tradition dans Julius Firmicus, Sextus Empiricus, Macrobe, et que consacrent des médailles d'Égypte du règne d'Antonin Pie, qui ont été

(1) Hygin, *Poët. astron.* 27. (2) *Voyez* Ovide, *Fast.* liv. VI, v. 320 et suiv.

expliquées par l'abbé Barthélemy (1). Le lion était le domicile du Soleil; le cancer, celui de la Lune : Saturne avait pour séjour le capricorne; Jupiter, le sagittaire; Mars, le scorpion; Vénus, la balance; Mercure, la vierge. On voit, d'après le tableau de l'article précédent, que ces domiciles étaient autre chose que les tutelles des mois, et que les protecteurs étaient alors considérés comme divinités, tandis que pour les domiciles ils l'étaient comme planètes, qui, disait-on, se trouvaient, à la naissance du monde, dans les sept signes qui se suivent depuis le cancer jusqu'au capricorne, et qui leur furent assignés comme domaines particuliers. Les cinq autres signes qui restaient à distribuer furent même, dans la suite, donnés pour seconds domiciles aux cinq dernières planètes, Saturne, Jupiter, Mars, Vénus, Mercure, qui, par cet arrangement, acquirent le verseau, les poissons, le bélier, le taureau, les gémeaux. Cependant trois de ces planètes avaient alors leurs *domiciles* dans les signes du zodiaque qui appartenaient aux mois dont, comme divinités, elles avaient la tutelle : c'étaient Mars et Vénus, que Manilius donne pour protecteurs aux mois d'avril et d'octobre, qui ont pour signes le scorpion et le taureau; et Mercure, qui, selon le calendrier Farnèse, présidait au mois de juin, avait pour signe les gémeaux. J'ai cru devoir entrer dans ces détails assez arides, et qui sont plus étendus dans la dissertation de l'abbé Barthélemy, pour montrer qu'il n'y avait que les divinités planètes qui eussent des domiciles dans les signes du zodiaque, et que les autres n'avaient pas été admises à ce brillant partage. Saturne même se trouva très-bien de cet arrangement : il eut, comme les autres divinités-planètes, un signe pour domicile, quoiqu'il ne fût protecteur d'aucun mois. [H. 1^{m},011. = 3 pi. 7 po. 4 l. — L. 0^{m},720. = 2 pi. 2 po. 7 l.]

21. JUPITER ET LE SIGNE DU SAGITTAIRE, n.° 331, pl. 201.

NOUS venons de voir que ce signe du zodiaque était un des domiciles attribués à la planète de Jupiter. Ici le maître des dieux, tenant son sceptre à la main gauche, et ayant près de lui son aigle, le fidèle ministre de ses volontés, est assis sur la croupe d'un centaure, sur l'épaule gauche duquel il appuie son bras droit : la tête du dieu est couverte d'un voile ou *ricinium* qui, tombant sur son dos, laisse à découvert tout le corps, et n'enveloppe qu'une partie de la cuisse droite. Ce groupe est bien composé, la pose de Jupiter est pleine de souplesse, et le dessin en est ferme et soutenu; la manière dont l'aigle est placé complète bien tout l'ensemble. L'étoile qui, dans le champ du bas-relief, est au-dessus de la tête du centaure, annonce que ce sujet est astronomique, et il est assez extraordinaire que Winckelmann, dans ses *Monumens inédits*, n.° 11, n'y ait vu qu'un Jupiter *cynégète* ou chasseur (2). Cependant ce grand antiquaire, en décrivant ce centaure qui

(1) *Mémoires de l'Académie des inscriptions*, tom. XLI, p. 501 et suiv.

(2) D'après Visconti, *Mus. Pio-Clem.* t. V, p. 24, le Jupiter *Cynégète* ne serait dû qu'à une fausse correction de Lilio Gyraldi; et le dieu qu'il désigne ainsi, serait

porte à la main un faon, pense que ce pourrait être Chiron, célèbre parmi les centaures par son amour pour la chasse, à laquelle il instruisit Actéon et Achille : il ajoute même qu'on l'avait placé parmi les constellations; ce qui aurait dû, au moins, lui suggérer l'idée qu'il était employé ici comme centaure céleste. C'est ce qu'a pensé Heyne (1); mais M. Guillaume Uhden de Berlin a reconnu, et Visconti est de son avis (2), que ce centaure est le sagittaire auquel présidait Jupiter, et ils ont prouvé que ce dieu n'était pas représenté avec le caractère de chasseur. La manière dont Jupiter a la tête couverte d'une partie de sa draperie, est remarquable; elle était particulière à Saturne, le seul des grands dieux qu'on représentât ainsi. Winckelmann croit que ce Jupiter et un Pluton des peintures du tombeau des Nasons, pl. 8, sont les seuls dieux, à l'exception de Saturne, que les monumens offrent avec un voile sur la tête. Visconti fait observer que ce voile convient ici d'autant mieux à Jupiter, que le sagittaire est un des signes du mois de décembre, et que ce voile peut faire allusion aux frimas de ce mois et aux nuages dont le ciel est alors couvert (3). La main gauche du sagittaire est moderne, et il est très-probable que celle qu'elle a remplacée tenait un arc ou des flèches. A la suite du mémoire qui a été cité plus haut, l'abbé Barthélemy donne une médaille d'Antonin Pie, frappée en Égypte, où l'on voit la tête de Jupiter couronnée de laurier auprès du centaure sagittaire, qui tire de l'arc et au-dessus de la tête duquel est aussi placée une étoile. Si l'on desire savoir ce qu'était le sagittaire avant d'être élevé au rang de constellation et de devenir l'un des signes du zodiaque, on trouvera dans Hygin (4) qu'il se nommait Crotus, et qu'il était fils de Pan et d'Euphème, nourrice des Muses, auxquelles il rendit des soins qui lui valurent leur bienveillance. Ce fut à leurs instances auprès de Jupiter qu'il fut redevable de sa métamorphose en centaure; ce qui rappelait, dit-on, son goût pour les chevaux et pour la chasse, tandis que les flèches étaient l'emblème de la vivacité des ouvrages d'esprit auxquels il se livrait dans la compagnie des Muses. La tête est en grande partie restaurée, et on lui a donné des oreilles de cheval, ainsi qu'en ont ordinairement les centaures. Ses jambes sont modernes, ainsi que celles de Jupiter (5).

le Jupiter des *Cynéthéens* d'Arcadie, qui, selon Pausanias, 1.er livre des *Éliaques*, était représenté à Olympie, tenant deux foudres. Visconti met aussi fort en doute le Jupiter chasseur que Winckelmann cite d'après des médailles de Midée et de Tralles, dont, sans doute, Eckhel a suspecté l'authenticité, puisqu'il ne les donne pas dans sa *Doctrina nummorum*.

(1) *Sammlung antiquarischer aufsætze*, p. 33.

(2) *Monumenti Gabini*, p. 224.

(3) Jupiter, ainsi voilé, pourrait, suivant la remarque de Visconti (*Museo Pio-Clementino*, t. V, p. 24), s'offrir sous le caractère de Jupiter Ténébreux [*scotitas*] ou Nébuleux, qui rassemble les nuages [*nephelégeretès*], une des épithètes que lui donne le plus souvent Homère, ou de Jupiter Humide [*icmaios*], Pluvieux [*ombrios*], ou même Expiateur [*catharsios*].

(4) *Fab.* 224, et *Poët. astron.* 27.

(5) Voyez *Monumenti Gabini*, p. 229.

22. CÉRÈS ET LE SIGNE DE LA VIERGE, n.° 331, pl. 130 et 151, ou plutôt, VÉNUS ET LE SIGNE DE LA BALANCE.

IL est à croire que ce n'est que par une inadvertance de Visconti, ou par quelque erreur de typographie dont il ne se sera pas aperçu, que ce bas-relief se trouve sous la première de ces dénominations dans la Description des antiques du Musée royal de 1817, et c'est par suite de ma confiance dans les ouvrages de cet illustre antiquaire que j'ai fait reparaître le même titre dans ma Description imprimée en 1820. Mais certainement c'est une erreur; et elle est d'autant plus singulière pour notre grand archéologue, que, dans les *Monumenti Gabini*, p. 229, il dit, et avec raison, que ce bas-relief représente Vénus portée par le signe de la balance; signe que l'on voit uni à la tête de la déesse sur des médailles d'Antonin Pie frappées en Égypte, et publiées par l'abbé Barthélemy à l'appui du mémoire cité dans l'article précédent. Cérès avait la tutelle du mois d'août; et, d'après Manilius, le signe de ce mois était la vierge : mais, comme elle n'était pas une planète, ou du moins qu'elle n'était pas connue comme telle du temps des anciens, elle n'avait pas de domicile dans le signe du zodiaque la vierge, quoiqu'elle en fût la divinité protectrice, tandis que Vénus, divinité planète, avait le sien dans le signe de la balance qui touchait les pattes du scorpion, que nous verrons dans le bas-relief suivant, et qui était le domicile de Mars, et le signe du mois de septembre, selon Manilius, ou d'octobre, suivant le calendrier Farnèse. La proximité de ces signes se prêtait à réunir dans le même monument Mars et Vénus. Une fois que l'on avait reconnu qu'il était astronomique, et qu'il offrait les domiciles des planètes dans les signes du zodiaque, cette idée aurait dû guider la restauration qui en a été faite. On voit dans la planche 151 qu'une grande partie du haut du corps de ces deux belles figures de femme manquait, et que la plus petite des deux avait perdu la main droite; en la restaurant, au lieu de lui faire tenir une couronne, on aurait dû lui donner une balance, ainsi qu'en porte une la jeune fille de la médaille publiée par l'abbé Barthélemy. L'état de dégradation où se trouvait ce bas-relief lorsque Winckelmann en fit la description, fut sans doute cause de sa méprise; car il y vit Jason, à qui venait d'apparaître, sur les bords de l'Anaurus, Junon sous la figure d'une vieille femme, et qui la transporte sur ses épaules à travers le fleuve. Ce que ce bas-relief a conservé d'antique, se fait remarquer par la dignité et l'élégance des poses et par le bel ajustement des draperies.

22. MARS ET LE SIGNE DU SCORPION, n.° 331, pl. 202 (1).

CE bas-relief, de même que les deux autres, était très-mutilé : les têtes des deux personnages avaient disparu ainsi qu'une partie des bras, des jambes

(1) Cet article, dans le premier tableau des bas-reliefs du Musée royal (ci-dessus, p. 36), a 80 pour numéro d'ordre : mais il est mieux placé ici; et comme il n'a pas été possible de changer le numérotage des planches et celui des tableaux, ce qui aurait tout interverti, nous avons été obligés d'avoir recours à un numéro double et à un renvoi qu'on trouvera au n.° 80.

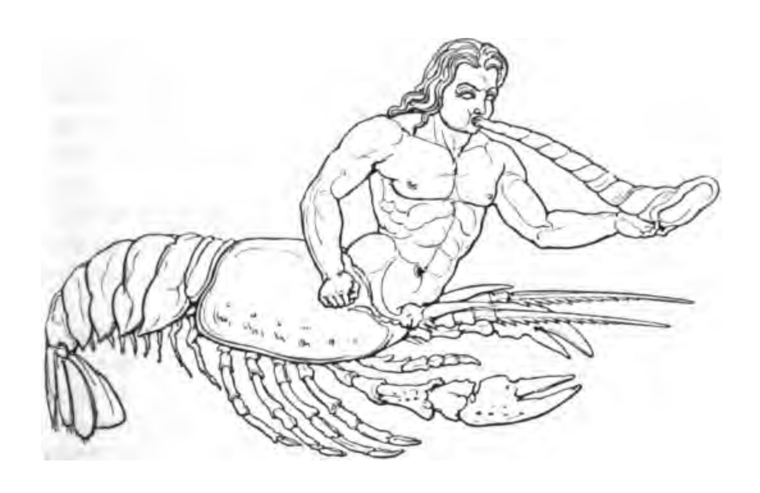
et du reste du corps; mais ce qui en subsistait encore, l'étoile qui est dans le champ, les rapports de cette composition avec celle des deux autres bas-reliefs, ont suffi pour faire reconnaître à Visconti que c'était un sujet astronomique. Winckelmann crut que ce monstre, moitié homme, moitie animal, qui porte un jeune dieu, était une Scylla; et, dans le fait, le mauvais état du bas-relief rendait très-indécis sur ce que ce groupe pouvait offrir. Visconti, avec cette sagacité qui se trompait si rarement, vit que ce devait être Mars porté par le signe du scorpion, où, comme planète, il avait son domicile, et il jugea que ce qu'il tenait à la main gauche était une clepsydre ou une horloge à eau ou à sable, qui pouvait remplacer la balance que l'on mettait quelquefois entre les pinces du scorpion, comme signe qui en était voisin et comme emblème de l'égalité des jours et des nuits lorsque le soleil entre dans ces signes. La tête de Mars, qui a été détruite, était autrefois, probablement, coiffée d'un casque. Le cheval, dont on voit une partie près du dieu de la guerre, lui convient comme attribut; mais il peut aussi figurer le cheval céleste, soit que cette constellation rappelle Pégase ou bien Mélanippe, fille de Chiron (1). La queue du poisson, qui s'élève au-dessus de Mars et sur laquelle il s'appuie, paraît appartenir au cheval céleste qu'on a représenté sous les formes de l'hippocampe.

Pour ennoblir les formes du scorpion céleste, on en a fait un être fantastique dans le genre des centaures ou des tritons et d'autres personnages marins. Ce monument ayant été restauré avant que Visconti eût émis et prouvé son opinion, il n'avait pas été restitué comme il aurait dû l'être, et l'on voit dans les *Monumenti Gabini,* qu'on avait donné à cette figure des jambes de cheval. Aujourd'hui, quoique ce pût être mieux, elles ont plus de rapport avec des pattes de crabe, et sont plus d'accord avec celles que l'on voit le long du corps du monstre. Je ne puis, à ce sujet, me refuser le plaisir de citer une peinture antique qui se trouvait au musée de Portici sous le n.° 1400, et qui, étant en grande partie effacée, et d'ailleurs très-petite et placée dans un endroit sombre, doit être à peine connue, et seulement du peu de personnes qui ont fait une étude toute particulière de ces peintures antiques : je ne crois pas qu'elle ait été publiée; du moins ne l'est-elle pas dans les cinq volumes de peintures du grand ouvrage sur Herculanum. Cette peinture extrêmement curieuse, où j'avais d'abord cru voir un hippocampe, représente une figure marine du genre des tritons jusqu'à la ceinture c'est un homme qui sonne d'une espèce de trompe très-longue, presque droite, qu'il tient à la main gauche. Je n'ai pas pu distinguer ce qu'il avait autrefois dans la main droite. Le reste du corps de ce singulier personnage est celui d'une écrevisse ou d'un homard, dont il a la queue et les petites pattes de côté, ainsi que de grandes pinces qu'il porte en avant, et de longues antennes barbelées et pointues qui arment la partie antérieure du corps de l'écrevisse. On ne peut rien dire de la couleur de ce monstre marin; elle a presque entièrement disparu : mais parmi les êtres fantastiques dont les monumens nous ont transmis la figure, il

(1) Voyez Hygin, *Poët. astron.* c. 18.

n'y en a certainement pas de plus extraordinaire que celui-ci. Ce triton est tel que je l'ai dessiné et que l'offre la gravure en bois ci-jointe. Je me suis seulement permis de rétablir dans leur intégrité les parties qui sont altérées, mais cependant visibles dans la peinture originale.

Pour terminer ce qu'il y avait à dire sur notre monument, le seul qui existe de ce genre, et qui appartient aux bons temps de la sculpture gréco-romaine, je ferai remarquer qu'il offre les signes et les mois d'octobre, de novembre et de décembre, si l'on suit le calendrier Farnèse, ou bien septembre, octobre et novembre, si l'on s'en rapporte à Manilius.



23. Buste de Cérès en bas-relief, n.° 637, pl. 150.

Je ne donne cette tête que pour ne rien omettre : car elle est du plus mauvais travail, et n'offre rien d'intéressant, si ce n'est cependant que sa couronne est en forme de tour, ce qu'on ne voit pas ordinairement à Cérès; mais l'inscription force de la reconnaître dans cette figure à peu près barbare. De longues tresses tombent des deux côtés de la tête sur les épaules de la déesse, qui tient d'une main un petit vase, et de l'autre une boule, ou peut-être une tête de pavot : on faisait autrefois usage de la graine du pavot, symbole de la fertilité, comme d'une céréale et pour certains gâteaux; cette plante même était célèbre dans les mystères de Cérès, et les initiés mangaient de ses graines avec des cérémonies.

Il a été trouvé au mois de mai 1813, dans les fouilles de Pompéi, sous le portique extérieur du grand théâtre, un petit vase d'argent que je crois unique, et que j'ai dessiné et publié pl. 12, n.° 49, et p. 57 d'une Notice que je fis paraître en 1813 sur quelques fouilles faites à Pompéi et auxquelles j'avais assisté et contribué. Ce petit vase est fait d'une feuille très-mince d'argent; le corps rond, un peu aplati et dans la forme ou d'une tête de pavot, ou d'une tomate, est orné de cannelures en saillie ou de baguettes,

comme on en voit à de jolis vases noirs de Nola. Le dessous, garni d'un petit pied ou plutôt d'un rebord, rappelle la couronne de la tête de pavot, et les points repoussés en creux dans le fond du vase en représenteraient les graines. Le diamètre du vase a deux pouces et demi : le corps est surmonté d'un tube étroit et long d'environ six pouces, dont l'orifice, coupé tout droit, n'est fait comme celui d'aucun vase; et la grosseur de ce tube est avec celle du corps dans la proportion que l'on voit ordinairement entre la tige du pavot et sa tête. Peut-être ce vase était-il employé dans quelques cérémonies ou pour quelques libations particulières du culte d'Isis ou de Cérès. On sait que, dans les mystères d'Éleusis, les initiés se glorifiaient d'avoir mangé le sésame et le pavot, et d'avoir bu le *cycéon*. Ce vase, dont la forme annonce une destination spéciale et qui a été trouvé avec d'autres objets consacrés au culte, pouvait contenir, ou cette liqueur mystérieuse, ou des graines de pavot qu'on distribuait aux adeptes. Il paraît cependant qu'on n'en aurait pas ainsi orné le dessous s'il eût dû être placé comme les vases ordinaires, et la tête du pavot devait être sur sa tige et tournée en l'air. Il était facile de boucher l'étroit orifice du tube. Il se pourrait que ce fût un de ces pavots, emblèmes de la fécondité de la nature, qu'on portait avec les autres objets sacrés dans des cistes ou des corbeilles aux fêtes d'Isis et de Cérès.

Dans le haut du bas-relief, on lit le nom *Andirenê,* et dans le bas, *Glycinna, fils de Ménophon, adresse sa prière à la chaste déesse* (1). Ce petit monument faisait partie de la collection du comte de Choiseul, et se trouve sous le n.° 143 dans le curieux catalogue publié en 1818 par M. Dubois, qui a copié une grande partie des inscriptions grecques, lesquelles ont été traduites et commentées par Visconti et par M. Hase, de l'académie des inscriptions. [H. 0m,323. = 15 po. — L. 0m,216. = 8 po.]

24. Génie de Cérès, *marbre,* n.° 26 *bis,* pl. 182.

La corbeille que porte ce génie, d'un style et d'un travail plus que médiocres, semble indiquer que c'est le génie de Cérès, et qu'il tient la ciste mystique qui jouait un si grand rôle dans les fêtes et les mystères consacrés à cette déesse. Mais le sujet est trop incertain pour autoriser à entrer sur ce point dans de plus grands détails.

25. Jupiter et deux Déesses, *marbre,* n.° 232, pl. 200.

Le sujet de ce bas-relief, remarquable par sa belle exécution, est fort incertain; et les figures, étant dénuées d'accessoires qui les fassent reconnaître, laisseraient le champ libre à plus d'une conjecture, dont l'une peut-être ne serait pas plus plausible que l'autre. Jupiter est assis sur un rocher : derrière lui est un autel orné de têtes de bélier, de guirlandes, et sur lequel brûlent des parfums ou de l'encens. Quoique le bras du dieu soit restauré, on voit, par

(1) *Voyez* Inscript. n.° 637, pl. 46.

ce qui reste de l'antique, qu'il était élevé. On l'a armé de son foudre : probablement on eût mieux fait de lui faire tenir son sceptre; car, dans sa pose calme, rien n'indique qu'il va punir quelque crime, et qu'il se dispose à lancer son tonnerre : tout annonce en lui un Jupiter *meilichios* ou propice. Près du dieu sont deux femmes que leur riche stature et la dignité de leur costume peuvent faire prendre pour des divinités, mais que rien ne caractérise; cependant on n'aurait pas représenté Junon autrement que la figure de gauche, et son diadème autorise à reconnaître en elle la reine des dieux. Je me permettrai ensuite quelques remarques qui pourront jeter quelque lumière sur ce sujet obscur : la déesse qu'avec Visconti je crois être Junon, est vêtue d'un petit *peplus* entièrement ouvert du côté droit et qui a une ouverture pour laisser passer le bras gauche; sous ce manteau elle porte une longue tunique sans manches, et dont les ailes du côté droit se séparent et montrent la cuisse et la jambe à découvert. Cette tunique, du genre de celles que l'on appelait *schistoi* ou fendues, appartient au costume dorique, et, à la longueur près, ressemble à celles que portaient les jeunes filles de Sparte. Le vêtement de l'autre déesse est entièrement différent, il est ionique : sa tunique, fermée de tous côtés, à longues manches, est serrée par une ceinture dans laquelle s'engage un pan du grand *pallium* double ou *diploïs* qui l'enveloppe. La différence des deux costumes est bien marquée : les deux déesses n'ont de semblable que la chaussure, qui est la *solea,* simple semelle sans attaches, que l'on donnait souvent aux divinités; l'abandon avec lequel l'une se repose sur l'autre, semble caractériser la confiance et l'union. Pour en venir à mon explication, je suis obligé d'avoir recours à un autre bas-relief de la planche 224, n.° 223, où l'on voit une victoire qui immole un taureau. On trouve dans ce beau morceau, dont une partie a été restaurée, ainsi que l'indiquent les points qui y sont marqués, à peu près les mêmes dimensions, le même caractère de style et de travail, que dans le bas-relief du Jupiter. Il n'est donc pas improbable que ces deux sujets aient fait l'ornement du même monument. J'irai plus loin : ne se pourrait-il pas que l'un fût en rapport avec l'autre? Si l'on admettait cette supposition, je penserais qu'ils représentent un sacrifice offert en commun à Jupiter par deux colonies ionienne et dorienne alliées, et que les déesses qui y assistent sont en même temps et le symbole de leur union et les divinités, peut-être Junon et Cérès, qui les protégent et qui prennent part au sacrifice.

Le dessin de ce bas-relief ne manque ni de pureté ni d'élégance, et les draperies, surtout dans le costume des déesses, sont bien ajustées et offrent de beaux partis de plis; celles du Jupiter sont moins bien, et il y a de la confusion dans les masses. On peut trouver aussi que sa tête n'a pas la dignité qu'on lui désirerait, et que l'on voit à ce dieu dans la même planche sous le n.° 324. Sa coiffure n'est pas celle que l'on donne ordinairement au maître des dieux et qui le caractérise; peut-être, en l'ajustant comme nous la voyons ici, a-t-on voulu imprimer à la figure de Jupiter le caractère de la douceur plutôt que celui de la majesté. Ce bas-relief faisait partie de la galerie Borghèse. [H. 0^{m},897. = 2 pi. 9 po. 2 l. — L. 1^{m},401. = 4 pi. 3 po. 9 l.]

26. Jupiter, Junon et Thétis, *marbre pentélique*, n.° 324, pl. 200.

On voit dans Homère (1) Thétis venir supplier Jupiter de s'intéresser à Achille, et adresser au maître des dieux les plus douces prières, rendues plus persuasives encore par de tendres caresses. Jupiter l'accueille avec bonté, et promet de lui accorder la faveur qu'elle sollicite pour son fils, quoiqu'il redoute l'humeur difficile et les reproches de Junon. Il se peut que notre bas-relief représente le moment où la jalouse déesse surprend son époux en conversation avec la déesse de la mer; et la manière familière dont celle-ci appuie sa belle main et son corps à demi nu sur l'épaule de Jupiter, est bien propre à exciter les soupçons de Junon, et à justifier cette explication, qui est celle de l'ingénieux Visconti et qui se trouve en harmonie avec le récit d'Homère. Le poète ne dit cependant pas que Junon surprit son époux avec Thétis; mais, quand elle arrive dans l'assemblée des dieux, elle déclare qu'elle n'ignore pas l'entrevue de Jupiter et de Thétis. Il se pourrait que le sculpteur n'eût pas tout-à-fait suivi ce que rapporte Homère, et que ce bas-relief eût fait partie d'une série de sujets tirés de la guerre de Troie.

Ce bas-relief, l'un des plus beaux du Musée royal, est remarquable par la simplicité de sa composition, par la grâce des poses et de l'ajustement des figures et par la finesse de son travail. Le Jupiter est plein de noblesse; il est bien dessiné, et, malgré les altérations que le marbre a éprouvées, on reconnaît que le travail en était ferme et moelleux. Bien que la tête du dieu ait souffert, on y retrouve une grande dignité mêlée à beaucoup de bonté. Les cheveux sont agencés comme on les voit aux plus belles têtes de Jupiter; s'élevant sur le front, ils retombent en larges touffes sur le diadème qui les ceint. Junon, dont la tête offre un profil très-pur, est une belle figure : on pourrait, dans certaines parties, lui reprocher un peu de raideur; ce qui tient encore à l'imitation de l'ancien style, quoique, dans notre bas-relief, il soit plus large que celui des figures que l'on connaît sous le nom de *choragiques*, et dont nous avons déjà parlé. De même que les déesses du grand autel des douze dieux (2), Junon est vêtue de la tunique podère, qui tombe jusqu'aux pieds et qui est relevée par une ceinture sur les hanches; ses manches courtes sont telles que celles que nous avons fait remarquer, n.° 12. Son *peplidium*, ou petit *peplus*, est fixé sur l'épaule droite par une fibule, et de la main droite elle le relève par derrière, à moins que ce ne soit un grand manteau, ou un *pharos*, dont elle va s'envelopper. La tête de la déesse est ceinte d'une simple bandelette, et les longues tresses de ses beaux cheveux tombent sur ses épaules, comme on le voit aux figures décrites n.os 15 et 17; le sceptre qu'elle tient à la main convient à la reine des dieux. Le costume de Thétis est plus simple : ses cheveux, dénoués comme les portent souvent les divinités marines et les nymphes, descendent jusque sur les épaules. On lui a reproché quelque part de n'avoir pas un assez beau profil, et l'on a inféré que ce n'était pas une divinité; mais on

(1) *Iliad.* A, v. 536.

(2) N.os 11, 17, pl. 172, 174.

aurait dû la regarder de plus près, et l'on aurait reconnu que le contour avait été dégradé par le temps et avait perdu sa forme. La déesse de la mer n'a pour vêtement qu'un grand *peplus*, qu'elle a laissé glisser de dessus ses épaules, et qui découvre une grande partie de ses charmes. Il est aisé de reconnaître une main habile dans la manière souple et pure dont est modelé le corps de Thétis, et dont est ajustée son ample draperie, qui ne fait que voiler, sans les cacher, les beautés qu'elle enveloppe. On peut aussi faire remarquer que si Thétis est plus petite de taille que Junon, c'est parce qu'elle était d'un rang inférieur à celui de la reine des dieux. Ce bas-relief, usé dans quelques parties, est presque entièrement antique; il n'y a de restauration qu'aux pieds, à la main gauche de Thétis et au pied de Jupiter, et je ne puis m'empêcher, pour l'honneur de notre monument, de relever un manque d'exactitude de M. de Saint-Victor, qui, dans le bel ouvrage de M. Bouillon, avance que la tête du Jupiter et la plus grande partie de son corps sont modernes. Tout cela est antique, mais un peu altéré.

Ce qui ajoute encore du prix à ce beau bas-relief, c'est le nom du sculpteur *Diadumenus* inscrit sur la pierre où est assis Jupiter, et qu'on a eu le tort d'oublier dans ma gravure : c'était sans doute un sculpteur romain; il n'est connu que par ce seul ouvrage, qui fait regretter qu'il ne nous soit pas parvenu un plus grand nombre de ses productions, ou, du moins, qu'en les signant il ne nous ait pas mis plus souvent à portée de payer à son talent le tribut d'éloges qu'il mérite (1). [H. 0^{m},519. = 1 pi. 7 po. 2 l. — L. 0^{m},568. = 1 pi. 9 po.]

27. Junon chorágique, *marbre pentélique*, n.° 186, pl. 149.

Ce bas-relief, qui, dans la plus grande de ses parties, est l'un des monumens de ce genre le mieux conservés, est moins intéressant par le sujet que par le costume. La noblesse de la pose, la gravité de la figure, le diadème et le long sceptre, peuvent faire voir une Junon dans cette divinité. Cependant, comme les attributs qui la distinguent ne lui appartiennent pas exclusivement, ce pourrait être une autre déesse; mais ce point est de peu d'intérêt. Cette figure est dans ce style imité du premier style grec, dont il a la naïveté sans en avoir toute la raideur, et que l'on est convenu de distinguer par la dénomination de *choragique*, qui caractérise des monumens que les choréges, ou chefs des chœurs, consacraient aux dieux, pour célébrer quelque victoire qu'avait remportée leur tribu dans les concours solennels de poésie ou de musique, et dont le chorége faisait la dépense. On croit que les figures que présentent ces bas-reliefs ne sont pas positivement des divinités, mais des personnages qui, dans les fêtes, étaient chargés d'en jouer les rôles et qui en prenaient les costumes.

(1) Ce bas-relief a d'abord fait partie du musée de Turin. Il a paru pour la première fois dans le *Museum Veronense* de Maffei : on le trouve dans le *Musée français*, t. II, M. Molinchon dessinateur, M. Avril fils graveur; les *Monumens du Musée*, t. I.er, pl. 4, et le *Musée des antiques*, de M. Bouillon.

Ceux que nous offrent ces monumens précieux sont remarquables, et leur costume diffère ordinairement de celui des statues. On voit que, dans cette partie, notre déesse a des rapports avec celles de l'autel des douze dieux (pl. 172, 174), mais cependant avec un caractère d'une moins haute antiquité. Comme elle rentre ainsi dans la classe des autres figures choragiques que nous aurons bientôt à voir, je crois que ce qui regarde en général ces monumens sera ici bien à sa place. Les tuniques sont, pour la plupart, très-larges par le haut, et assez serrées à la taille. Les ouvertures pour les bras sont très-grandes. Les étoffes fines et à très-petits plis paraissent gaufrées et souvent transparentes. On voit à ces figures deux tuniques, dont celle qui est supérieure est sans manches; relevée par la ceinture des hanches, elle laisse paraître dans le bas la tunique inférieure. Les *peplus* ou les manteaux sont moins amples qu'à des époques plus rapprochées : il y en a de très-courts qui sont serrés par une large ceinture, et dont le bord inférieur, comme on le voit à notre Junon, ne dépasse pas les plis que forme au milieu du corps la tunique qu'ils recouvrent. Ces *peplus* font des plis réguliers presque droits, et dont les bords, en tombant, offrent une suite de triangles et se terminent par une ou deux pointes. Par-dessus ces *peplus,* et comme dernier vêtement, ordinairement un ample manteau, ou un *pharos,* recouvre le tout. On peut observer aussi qu'en général les figures de ces bas-reliefs ont peu de saillie, qu'elles offrent peu de nu, et que les coiffures, d'un caractère particulier, sont divisées en grosses tresses comme celles que nous avons vues, pl. 172, 174, et dont deux ou trois tombent sur les épaules; le reste des cheveux se relève en arrière sur le sommet de la tête. Les poses de ces figures sont ordinairement droites et simples; les tailles très-sveltes, et, malgré une certaine rectitude de lignes dans leurs contours, elles ont beaucoup de grâce et de naïveté. La plupart des têtes sont de profil. On croit reconnaître dans ces bas-reliefs des imitations de la sculpture en bois. Une chose qui mérite d'être observée, c'est qu'on ne trouve aucune figure de ce style dans les peintures antiques de Pompéi et d'Herculanum : mais les vases peints en offrent souvent de très-belles. Au reste, les peintures antiques sont beaucoup moins anciennes que les vases peints, et l'on pourrait prouver que toutes celles d'Herculanum, de Pompéi et de Stabies, ne remontent peut-être pas au-delà de notre ère, et qu'elles sont l'ouvrage d'une dixaine de peintres dont on reconnaît la main. On ne saurait trop recommander aux artistes, et surtout aux peintres, de consulter les peintures antiques; ils y trouveront une foule de costumes et d'accessoires que n'offrent ni les statues ni même les bas-reliefs, et qui sont plus propres à la peinture que ne peuvent l'être ceux que nous a conservés la sculpture, dont la matière et les procédés, le génie, se refusent souvent à rendre ce qui convient à la peinture et à la variété de ses moyens. Le Musée du Roi est le plus riche de l'Europe en bas-reliefs choragiques, tous exécutés dans la Grèce, et que l'on doit en grande partie à une acquisition de monumens de la villa Albani faite par Louis XVIII. [H. 0^{m},410. = 1 pi. 6 po. 2 l. — L. 0^{m},281. = 10 po. 5 l.]

28. Enlèvement de Ganymède, sarcophage, n.° 63, pl. 181.

Personne n'ignore que Ganymède, si renommé par sa beauté, était fils de Tros, roi de Troie, et que, selon quelques mythologues, Jupiter se changea en aigle pour l'enlever, et lui confier, à la table des dieux, la charge d'échanson, dont fut privée la déesse de la jeunesse, Hébé, qui, en versant le nectar aux immortels, s'était laissée tomber et avait attiré leurs plaisanteries. Ce petit bas-relief, dont la composition est agréable, orne le bas d'un sarcophage en marbre du second ou du troisième siècle : il était sans doute consacré à la mémoire d'un jeune Romain, enlevé par une mort prématurée; on voit son portrait dans un médaillon que soutiennent deux génies. Le flambeau renversé et le serpent qui l'entoure étaient des emblèmes de la vie et de la mort. Ganymède, coiffé du bonnet phrygien, n'ayant pour vêtement qu'une petite chlamyde agrafée sur l'épaule droite, et qui le laisse presque entièrement à découvert, vient d'être surpris par Jupiter, qui, sous la forme d'un aigle, s'avance pour l'enlever. Le jeune homme effrayé, un genou en terre, s'écarte et le repousse; le Scamandre et le Simoïs, rivières qui arrosent les plaines de Troie et sur les bords desquelles se passe cette scène, semblent y prendre part et en attendre l'issue, qui ne peut être douteuse. La tête, une partie des bras du vieux fleuve, les pieds et les bras du génie de droite, la portion du médaillon qu'il supporte, ainsi que quelques autres endroits insignifians de ce bas-relief, ont été restaurés. [H. 0^{m},561. = 1 pi. 8 po. 9 li. — L. 1^{m},895. = 5 pi. 10 po.]

29. Prométhée forme les hommes, et Minerve les anime, *marbre de Paros*, n.° 322, pl. 215.

Ce célèbre Titan, dont les aventures, les bienfaits et les malheurs ont fourni tant de sujets aux poètes anciens, n'était pas connu du temps d'Homère, ou du moins il n'est pas question de lui dans les poèmes du père des dieux et des héros. D'après les conceptions de la haute philosophie, bien différentes chez les anciens des fables dont on amusait le vulgaire et que les poètes embellissaient de leurs brillantes fictions, Prométhée, selon la doctrine d'Orphée, était la providence divine, le créateur du monde qu'il remplit de son essence; c'est l'être incréé de Thalès, et la cause première, la pensée de Platon. Mais ce Prométhée n'est pas celui qui nous est offert par les poètes, qui lui ont fait une généalogie et une histoire dont les arts se sont emparés, et dans lesquelles ils nous présentent une ingénieuse et belle allégorie de la création et de la vie : ils y ont mêlé, en suivant l'exemple des poètes, et surtout des tragiques, des traits accessoires qui font de ces compositions des espèces de drames dont le fond est toujours le même, comme production d'une pensée première, mais qui varient dans les détails, souvent assez peu déterminés, et qui fournissent matière à des explications qui ne sont pas toujours d'accord entre elles et parmi lesquelles on peut être incertain du choix.

Selon Hésiode (1), Prométhée était fils de Japhet et de l'océanide Clymène : des poètes postérieurs (2) lui donnent pour père le géant Eurymédon, qui l'aurait eu de Junon, qu'il avait violée. Eschyle appelle sa mère Thémis; et Apollodore, Asie, fille de l'Océan. Le nom de Prométhée peut bien n'avoir été qu'un surnom de ce Titan; il rappelait sa prudence et son savoir, tandis que celui de son frère Épiméthée indiquait son étourderie et son peu de prévoyance. Selon Bochart, Prométhée était Magog, fils de Japhet, qui inventa aussi plusieurs arts; et le feu dérobé au ciel serait les mines découvertes dans le Caucase et exploitées par le moyen du feu : Prométhée aurait ainsi perfectionné l'art de la métallurgie; aussi dans Eschyle se vante-t-il d'avoir le premier trouvé le fer, le bronze, l'argent et l'or. D'après ce poète, il avait appris aux hommes tous les arts (3); et les connaissances que ce génie bienfaisant avait répandues dans plusieurs contrées, étaient d'assez grands titres à la gloire pour qu'à ces époques reculées on lui attribuât celle d'avoir créé les hommes; et les tirer de la barbarie, c'était comme une nouvelle vie qu'il leur donnait. Cependant Hésiode ne lui attribue pas l'honneur de cette création, et Eschyle n'en parle pas. On voit dans la *Théogonie*, v. 551, que les hommes existaient déjà, et que Prométhée ne fit que les former ou les faire sortir de l'état sauvage. Il acquit des droits à leur reconnaissance en leur apprenant tous les avantages que l'on pouvait obtenir du feu et que Jupiter leur refusait. Ici le poète raconte la manière dont le dieu fut trompé par le Titan, et la vengeance qu'il se promit bien d'en tirer. Le Clerc, dans ses notes sur Hésiode, donne de cette fable allégorique une explication qui me semble assez plausible. Jupiter, ou le souverain des contrées qu'habitait Prométhée, craignant les entreprises de ses sujets, s'opposait à l'exploitation des mines et à la fabrication des armes : Prométhée les excita à en forger et leur en fournit les moyens. Mais, la véritable histoire de Prométhée et les traditions s'étant altérées, les poètes et les artistes s'emparèrent de celles qui, convenant le mieux à leurs compositions, flattaient le plus leur imagination. Dans leurs ouvrages, ce Titan devient le créateur de l'homme, qu'il forme avec de la terre et qu'il anime avec le feu du ciel et le secours de Minerve. Aussi Sophocle (4) lui adresse-t-il cette invocation : « O dieu » Titan, Prométhée, toi qui nous as apporté la lumière! » Eschyle et Euripide le représentent une torche à la main; Philostrate l'appelle aussi *Dadouque*, ou porte-flambeau. C'était aussi le bienfait ou le présent du feu que rappelaient et célébraient chez les Grecs les Lampadophories, les Dadées et les autres fêtes où les courses, avec des torches allumées, faisaient partie des divertissemens sacrés. On voit dans Fulgence, qui ne cite pas ses autorités, des détails assez curieux sur la manière dont Prométhée déroba le feu du ciel (5). Minerve admirait l'ouvrage qu'il venait de terminer et qui était encore insensible; elle l'engagea à lui demander ce qui dans le ciel pourrait

(1) *Theog.* v. 507.

(2) Scholiaste d'Homère, *Iliade*, Ξ, v. 295.

(3) *Theog.* v. 109, 505.

(4) *Œdipe à Colone*, v. 56.

(5) *Mytholog.* l. II, c. IX.

l'aider dans son travail. Prométhée répondit à la déesse qu'il ignorait quelles étaient les richesses célestes ; mais que, s'il lui était possible de l'élever jusque chez les dieux, il verrait si quelque chose pouvait être utile à la figure en terre qu'il modelait, et qu'après en avoir jugé par ses propres yeux il serait plus en état de choisir. Minerve transporta l'artiste dans le ciel sur un bouclier formé de sept couches. Prométhée, ayant vu tous les corps célestes animés et mis en mouvement par des vapeurs enflammées, déroba furtivement du feu en touchant les roues du char de Phœbus avec une tige de férule; approchant alors ce feu de la poitrine de l'homme (qu'il avait formé), il lui donna la vie.

Ce ne fut cependant que très-tard que l'histoire de Prométhée entra dans le domaine des arts d'imitation : tous les bas-reliefs qui le représentent datent du III.e ou du IV.e siècle de notre ère, et la manière dont ils sont exécutés atteste la décadence des arts. On le trouve aussi sur des pierres gravées : il y en a même où Prométhée forme l'homme par parties; ce qui rappelle que souvent, surtout chez les Égyptiens, on fit ainsi des statues par pièces détachées. Dans notre bas-relief, on voit sur la sellette du sculpteur un reste de la terre qui servit à modeler l'homme. Prométhée fut vraisemblablement forcé par le Destin à produire un pareil ouvrage; car il ne pouvait s'y résoudre en prévoyant tous les malheurs qui devaient assaillir la race à laquelle il donnait l'être, et, selon un ancien, ce fut avec ses larmes qu'il humecta l'argile que façonnaient ses habiles mains. Dans notre bas-relief, plusieurs créatures humaines sont déjà modelées; Minerve leur donne la vie sous la figure d'un papillon, emblème qui, dans les premiers siècles de notre ère, a été si souvent reproduit sur les monumens, les pierres gravées, et qu'on retrouve uni à l'Amour, ainsi qu'à Psyché, dont le nom en grec signifie *souffle, ame* et *papillon*. On peut remarquer que la petite figure de femme qui est au fond de la composition, est dans une pose analogue à celle de la Vénus de Médicis. Dans le haut, la figure assise et appuyée contre un arbre peut être le génie du Caucase. Ce bas-relief vient, dit-on, de la villa Albani; il n'en est cependant pas question dans l'ouvrage de Zoëga (1). [Haut. 0m,350. = 1 pi. 8 po. 4 l. — L. 0m,567. = 1 pi. 9 po.]

30. Prométhée forme l'homme, n.° 433, pl. 215.

Ce bas-relief, de même que le précédent, est d'une exécution très-médiocre : mais il doit avoir été fait d'après un original meilleur, ce que semblent autoriser à croire quelques parties de la composition; et d'ailleurs il est curieux par le sujet qu'il nous offre. Prométhée forme l'homme, et il tient à la main l'ébauchoir avec lequel il a façonné la terre de Panope près de Chéronée, à laquelle on accordait l'honneur d'avoir servi à nous modeler. On voit auprès du divin sculpteur, ainsi que dans un bas-relief du Capitole (2), un panier qui contient cette argile. Minerve de la main droite pose sur la tête du nouvel être un papillon : c'est l'ame qui

(1) Voyez les *Monum. du Mus.* t. I.er, p. 14. (2) *Mus. Capit.* t. IV, pl. 25.

va l'animer. Les trois Parques président à ses destinées : Lachésis tient un globe, qui fait allusion à l'horoscope qu'elle y va tracer; Clotho déroule une bande sur laquelle seront inscrites les bonnes et les mauvaises actions qui composent la vie et d'après lesquelles l'homme sera jugé; derrière ses deux sœurs, Atropos montre sur un gnomon ou cadran solaire la première et la dernière heure de l'existence accordée à l'homme. Il est bon de faire observer ici, en faveur des artistes et principalement des sculpteurs, qui ne doivent jamais avoir en vue que la beauté, que, si les poètes anciens ont pu, usant du droit de leur art qui ne parle qu'à l'esprit, représenter les Parques sous les traits de femmes âgées, les peintres, et surtout les sculpteurs, n'ont pas suivi leur exemple, et n'ont jamais offert ces trois déesses, les mêmes que les Ilithyes dont nous avons parlé, p. 179, que comme de jeunes et belles déesses, aux mains desquelles était confié par le Destin le cours de la vie humaine. C'était ainsi que, sous des images agréables, les Grecs personnifiaient la naissance, la vie, et la fin de l'existence, ou plutôt le passage de cette vie à une autre : ainsi voyons-nous les Parques dans plusieurs bas-reliefs du musée du Vatican (1), du musée du Capitole (2), et sur une curieuse patère étrusque de la collection Borgia (3); et il se pourrait bien qu'une femme qui, dans un des intéressans bas-reliefs d'un tombeau de Cumes découverts par le chanoine Jorio, lit un papyre, fût une des trois Parques, Clotho, qui examine quelle a été la conduite et quel doit être le sort d'une ame que Caron vient de passer aux sombres bords (4). C'est donc avec raison que, suivant pour guides les anciens, M. de Bay père a représenté au salon de 1827, dans un beau groupe, les trois Parques sous les figures de jeunes déesses; et c'est bien à tort que des journaux, et même des ouvrages consacrés aux arts, ont regardé comme une innovation, *qui avait besoin de se faire pardonner,* une composition qui est tout-à-fait, sur ce point, dans les idées et le goût des anciens. Mais revenons à notre bas-relief. Aux pieds des Parques est étendu à terre un vieillard, qui pourrait indiquer la mort de l'homme. Son ame vient de se séparer de lui, et Mercure psychopompe, ou conducteur des ames, est sur le point de la conduire dans le royaume de Pluton. J'aurais dû, dans la description des antiques du Musée royal, n.° 433, m'en tenir à cette explication, qui est plausible, au lieu d'ajouter que ce vieillard pourrait bien aussi être Prométhée qui avait encouru la colère de Jupiter pour avoir formé l'homme et dérobé le feu du ciel. Ce Titan était immortel : ainsi ce personnage mort ne peut pas le représenter. A droite de la composition, Vulcain et ses Cyclopes, dont la forge est dans le fond, forgent des fers pour attacher Prométhée sur les rochers du Caucase. Plus loin, les hommes encore dans l'état de nature, et auxquels il apprend les usages du feu, semblent se féliciter de ce présent. Le groupe des Cyclopes et surtout Vulcain sont beaucoup mieux composés et mieux dessinés dans notre bas-relief que dans celui du Capitole. Ce

(1) *Mus. Pio-Clem.* t. IV, pl. 34.
(2) *Ibid.* pl. 25.
(3) *Ibid.* pl. 4.
(4) Voyez *Scheletri Cumani, dilucidati dal canonico Andrea de Jorio;* Napoli, 1810.

monument vient de la villa Borghèse (1). [H. 0m,460. = 1 pi. 5 po. 1 l. — L. 1m,625. = 5 pi.]

31. Prométhée formant l'homme, sarcophage en *marbre*, venant d'Arles, n.° 768, pl. 216.

Nous retrouvons encore dans ce curieux bas-relief du III.e ou du IV.e siècle, et dont la conservation est beaucoup plus remarquable que le travail, une partie de l'histoire de Prométhée : il offre même des détails intéressans et que ne présente pas celui que nous venons de décrire; et d'ailleurs, quoique ce ne soit qu'un de ces ouvrages faits en fabrique, la composition et l'exécution en sont en général bien supérieures à celles du bas-relief précédent. Prométhée, d'après les conseils de Minerve, qui, debout près de lui et la main appuyée sur son épaule, semble le diriger, forme l'homme; plusieurs créatures humaines sont même déjà sorties de ses habiles mains. A ses pieds, dans une corbeille, on voit la terre qui lui sert à modeler son ouvrage : Prométhée paraît le contempler. Les deux figures que l'on aperçoit derrière lui, et dont l'une porte une couronne radiée, pourraient être le Soleil et la Lune considérée comme reine de la nuit. Ces deux divinités vont alternativement se partager la vie du nouvel être : le reste de la composition offre la suite de son existence. Le vieillard et le jeune homme que l'on voit dans le fond peuvent faire allusion aux soins de l'éducation, ou ce serait Prométhée qui instruit l'homme qu'il a formé. A peine a-t-il commencé à jouir de la vie qu'elle lui est enlevée, et qu'il éprouve, ainsi que le dit Pindare, que l'homme n'est que le rêve d'une ombre. Mercure psychagogue ou psychopompe conduit l'ame, qui s'est séparée de l'enveloppe mortelle de l'homme. Minerve et Prométhée semblent voir avec peine ce départ. Le groupe de Mercure et de l'ame a du mouvement et mérite d'être remarqué. Ainsi que dans le bas-relief précédent, l'ame est représentée sous la figure d'une jeune fille vêtue d'une robe légère et ayant les ailes de papillon que l'on donnait à Psyché. Les Parques ont filé les jours accordés à l'homme, et Lachésis regarde l'ame et semble lui montrer qu'elle est arrivée au terme fatal marqué sur son globe par l'arrêt du Destin. La quenouille de Clotho est encore garnie; mais c'est pour un autre mortel. On a orné la tête des terribles sœurs de plumes élevées, comme on en voit aux Muses : c'est probablement un emblème de la rapidité, et, si l'on peut s'exprimer ainsi, de la légèreté de la vie. Les deux enfans qui jouent aux pieds des Parques, et dont un est couché et l'autre tient un flambeau, pourraient offrir un symbole de l'insouciance de l'homme, ou représenter la vie, dont une partie se passe dans l'action et l'autre dans le repos. Si les deux figures dont on aperçoit les têtes derrière les Parques, sont Castor et Pollux, ce que le casque en forme d'œuf de l'une des deux pourrait faire croire, ce serait encore un emblème de la vie et de la

(1) *Stanza*, I, n.° 17.

mort. On sait que l'un des deux Dioscures retournait passer six mois aux enfers lorsque son frère revenait sur la terre. M. de Saint-Victor (1) penche à croire que Castor et Pollux indiqueraient que la personne renfermée dans ce sarcophage était née sous la constellation des gémeaux. Plus loin on reconnaît Neptune à son trident et à la pose qu'on lui voit ordinairement dans les monumens : de la main droite il tenait un poisson dont il ne reste que la queue et un arrachement du bout du museau sur la haste du trident. On sait que les anciens, les Grecs du moins, croyaient qu'après la mort les ames étaient transportées par des génies dans les îles fortunées; la figure de Neptune aurait rapport à ces voyages. J'avais aussi pensé, dans ma Description des antiques du Musée royal (deuxième supplément, n.° 768), qu'il pouvait faire allusion à ceux qu'avait faits sur mer le personnage qui occupait ce tombeau, et les Dioscures, divinités secourables, qui présidaient à la navigation, s'accorderaient avec cette explication : mais je renonce à cette supposition, parce que je pense que ce sarcophage, ainsi que tant d'autres, était un de ceux que l'on faisait en fabrique, et sur lesquels on sculptait des sujets qui avaient rapport à la vie en général et bien rarement à celle de ceux qui les achetaient; c'est aussi ce qui me fait croire que les Dioscures sont ici l'emblème de la vie et de la mort, et non le signe zodiacal des gémeaux.

Au-dessous de Neptune, deux enfans, à l'un desquels manque la tête, semblent se disputer une branche de pin qu'un serpent cherche à leur enlever; ce qui semblerait avoir trait aux rites funèbres, représentés par le pin, arbre funéraire, et aux initiations, dont le serpent est l'emblème, et qui étaient censées avoir tant d'influence sur la vie et sur l'état qui la suit. Le petit autel et le vase qui y est placé pourraient avoir rapport aux initiations; mais cependant il est plus simple d'y voir avec M. de Saint-Victor l'urne fatale qui décidait du sort des ames à leur arrivée aux enfers. Une femme assise, ou plutôt une déesse, probablement Némésis, tient un livre où est écrite la destinée de l'homme, et le geste qu'elle fait de la main droite ferait croire qu'elle prononce son irrévocable jugement. On retrouve cette même divinité dans le célèbre bas-relief de Prométhée qui a passé de la villa Pamfili au Capitole (2); mais elle y est nue jusqu'à mi-corps, de même que dans un des bas-reliefs de Cumes près de Naples, expliqués par M. le chanoine Jorio. Je m'étais trompé, dans la Description du Musée des antiques, sur une partie des personnages qui se trouvent derrière Némésis, en les donnant pour les Muses, qui, ayant fait la plus douce occupation de la vie, fidèles compagnes, suivent l'ame jusqu'à sa dernière demeure. La plume que porte sur la tête une de ces figures m'avait induit en erreur, et il est évident, ainsi que le pense M. Welcker (3), que

(1) *Musée Bouillon*, t. III, pl. 19, n.° 1.

(2) Voyez *Riflezzioni antiquarie sulle sculture capitoline, da Lorenzo Re*; Rome, 1807, t. II, p. 69-129; *Stanza del Vaso*, pl. 18, 19, 20. Cette longue dissertation montre à quel point on peut abuser de beaucoup d'esprit et d'érudition.

(3) *Zeitschrift zur Geschichte* &c. *der alten Kunst*, &c. t. I.er, p. 210.

c'est la troisième et la plus inexorable des trois Parques, Atropos, qui, selon lui, conduit l'ombre ou l'ame au sombre séjour. Mais de ce que cette ame est sous la figure d'une femme enveloppée d'un grand voile, ce n'est pas une raison d'admettre, avec M. de Saint-Victor, que ce tombeau était celui d'une jeune femme. Les ames sont toujours toutes représentées du sexe féminin : d'ailleurs, si l'on suit d'après le bas-relief l'allégorie qu'il présente, on voit qu'il n'y a que des figures d'hommes formées par Prométhée ; et ceci est conforme à l'opinion des mythologues, qui attribuaient la formation de l'homme à ce Titan et celle de la femme à Vulcain. Mais, après avoir examiné avec attention sur le monument cette grande figure voilée, je pense que l'on ne s'en était pas bien rendu compte, et qu'elle ne peut pas représenter l'ame du défunt. D'abord, après l'avoir offerte sous la forme jeune de Psyché avec des ailes, pourquoi l'en dépouillerait-on pour la revêtir d'un grand voile et lui donner une stature qui annonce l'âge mûr, et ne convient pas à l'ame, qui est toujours jeune? Et d'ailleurs, d'après les idées des anciens, lorsque le fil de nos jours était tranché, l'ame ne passait pas des mains de Mercure dans celles d'Atropos; ce qui serait le cas ici : mais, lorsque cette Parque avait séparé l'ame du corps, elle la remettait à Mercure, qui la conduisait au tribunal des juges des enfers. En outre, on n'a pas remarqué que cette figure voilée ne marche pas, et qu'au contraire, les jambes croisées, et le coude appuyé sur un cippe, à peu près dans la pose de Polymnie, elle est dans l'attitude par laquelle les anciens exprimaient le repos parfait et la méditation. Que sera donc cette divinité que l'on retrouve dans le bas-relief de Prométhée du Capitole et que Millin (1) a prise pour une ame? Je pense, avec M. Lorenzo Re, que l'on doit y voir la Destinée, enveloppée d'un voile sous lequel elle se cache aux mortels. Dans le bas-relief du Capitole, elle est près de Miverve et préside avec elle à la naissance et à la mort de l'homme; dans le nôtre, elle est de même fixe, inébranlable et unie avec Atropos, inflexible ministre de ses irrévocables décrets et qui semble attendre ses ordres.

La composition du bas-relief du Capitole est mieux suivie : Mercure ne s'empare de l'ame qu'après que la Destinée, les Parques, ont prononcé leur fatal arrêt, et que le génie de la mort l'a exécuté; dans le nôtre, par la disposition des personnages, Mercure enlève l'ame avant que son jugement soit porté. Il me semblerait que ce sont des espèces d'inversions ou même de contre-sens qui devaient souvent avoir lieu lorsque des artistes secondaires imitaient des sujets dont ils ne comprenaient pas bien le sens, et où ils croyaient pouvoir faire des changemens qui leur paraissaient d'un meilleur effet, mais qui dérangeaient l'ordre des idées qui avaient dirigé l'auteur de la composition. Beaucoup de productions de la sculpture antique prêteraient à de pareilles observations.

La figure de femme couchée qui termine le bas-relief, et qui, tenant une branche de pin à la main gauche, relève de la droite son manteau, dont elle semble vouloir se couvrir, doit être la Terre, si ce n'est pas le symbole de

(1) *Galerie mythol.* t. II, n.° 383.

la nuit éternelle. Au-dessus d'elle, un vieillard assis sur des rochers tient à la main une branche d'arbre : c'est sans doute le Caucase, qu'on retrouve dans d'autres compositions dont Prométhée est le sujet, et qui rappelle qu'il y fut attaché pendant treize générations. Une Naïade, la tête couronnée de feuillages, s'appuie sur l'urne d'où s'écoulent ses eaux et qui repose sur les genoux du vieillard : elle sert d'emblème à quelqu'une des rivières qui prenaient leur source dans le Caucase.

Les deux vieillards assis, sculptés d'une manière très-grossière et presque barbare, sur les petits côtés du sarcophage (1), et dont l'un tient à la main un rouleau ou un écrit, sont vraisemblablement des philosophes ou des poètes, et peut-être le personnage pour lequel on acquit ce tombeau se livrait-il aussi à la philosophie ou à la poésie. Ces deux figures ne sont certainement pas de la même main que le grand bas-relief, et il se peut qu'elles aient été sculptées après que l'on eut fait l'acquisition du sarcophage.

Quoique le travail du bas-relief de Prométhée soit assez grossier et sente les bas temps de l'art, cependant il y a de jolies intentions de têtes, de poses et de draperies, surtout dans le groupe de Mercure et de Psyché, qui ne manque pas d'action, et dans les Parques et la déesse enveloppée de draperies. Il est à croire que ce bas-relief est une imitation, il est vrai peu soignée, d'un bon ouvrage original. Ce sarcophage a fait partie de la belle collection que possède en ce genre la ville d'Arles, dont le sol et les environs sont riches en antiquités d'un grand intérêt. Les fouilles que l'on y a entreprises en produiront sans doute une ample récolte ; et ce que l'on y a découvert depuis quelque temps par les soins de son maire M. le baron de Laugier, fait concevoir de justes espérances.

32. Pandore formée par Vulcain, n.° 217, pl. 215.

Hésiode est le premier des poètes grecs qui parle de Pandore, et la description qu'il fait de cette beauté céleste (2) a servi de texte à ceux qui l'ont suivi. Prométhée, selon le chantre d'Ascrée, avait dérobé le feu du ciel et en avait appris les divers usages aux hommes ; dans un sacrifice, il avait osé se jouer de Jupiter en cherchant à lui faire prendre un squelette recouvert d'une peau et de graisse au lieu d'un bœuf gras et beau. D'autres mythologues, tels qu'Apollodore (3) et Hygin (4), prétendent même que cet audacieux et ingénieux Titan avait créé l'homme et lui avait enseigné des secrets qui lui étaient utiles, mais que les dieux, pour le retenir dans leur dépendance, avaient voulu lui tenir cachés. Il n'en fallait pas tant pour irriter toute la cour céleste, et surtout Jupiter, le plus jaloux et le plus irascible des immortels lorsqu'il s'agissait de son pouvoir. Il résolut donc de se venger de Prométhée et des hommes, et de s'opposer aux bienfaits dont ils étaient redevables au fils adroit de Japhet. Le maître des dieux ne voulut

(1) *Voyez* ces figures, pl. 209, 298.

(2) *Théog.* v. 513 et suiv. et *les Œuvres et les Jours*, v. 48 et suiv.

(3) *Biblioth.* lib. I, cap. XVII.

(4) *Fabul. lib.* fab. CLXII.

envoyer ni la peste ni la guerre pour détruire le genre humain : il crut, ainsi que son conseil, qu'il réussirait mieux dans ses vengeances en conservant les hommes et en semant parmi eux tous les germes de discorde. Il fut donc décidé que Vulcain formerait avec de l'argile et de l'eau un être décevant, doué de tout ce que la beauté d'une jeune vierge peut offrir de plus attrayant et paré de toutes les séductions. Les dieux devaient l'orner de tous leurs dons (πᾶν, *tout;* δῶρον, *don*), et ce fut cette réunion qui fit donner le nom de *Pandore* à la première femme créée par la main des dieux de la race de Saturne ; car il y en avait eu d'autres, ainsi que des hommes, mais qui étaient de la race des anciens dieux titaniques, ou fils du Ciel et de la Terre. Vulcain eut bientôt formé son beau modèle; Jupiter l'anima, et les dieux vinrent à l'envi douer Pandore de leurs présens. La manière dont ils rehaussent sa beauté par la parure, est très-curieuse dans Hésiode, et l'on voit que les femmes de son temps mettaient un grand luxe dans les ornemens de leur toilette. Minerve en fut chargée; elle revêtit Pandore d'une robe blanche, et posa sur sa tête une riche *calyptra,* voile admirable, tissu et brodé sans doute par ses divines mains. Sur ce voile elle mit une couronne de fleurs nouvelles, et en outre une couronne d'or faite par Vulcain. Le travail en était très-recherché et très-compliqué; car le céleste ouvrier y avait représenté une foule d'animaux marins et terrestres qui paraissaient vivans. On peut faire remarquer ici que, dans Hésiode, Minerve n'ayant pas contribué à la création de l'homme, la déesse de la sagesse n'encourt pas le reproche d'avoir médité avec Jupiter le malheur de ceux qu'elle avait animés ; à moins que, dans cette ingénieuse allégorie, on n'ait voulu montrer que la sagesse elle-même était soumise aux séductions de la beauté. Après avoir paré Pandore, Minerve lui apprit à tisser de la toile et à broder un voile avec art; Vénus répandit sur elle tous les charmes et tout ce que les soins de la toilette peuvent inspirer de désirs; les Grâces et la Persuasion ceignirent son cou d'un collier d'or, et lui donnèrent une couronne de fleurs du printemps : mais Mercure rendit dangereux tous ces dons en mettant dans le cœur de Pandore le mensonge, la perfidie, la curiosité, et en lui inspirant des discours séduisans et trompeurs. Telle était cette merveille de beauté que Minerve, par ordre de Jupiter, conduisit vers l'imprévoyant Épiméthée, qui, séduit par ses charmes et sourd aux sages conseils de son frère le prudent Prométhée, l'épousa, et fut cause, selon Hésiode, de tous les maux qui, depuis cette union, ont assailli les dieux et les hommes. Je ne citerai pas ce que dans la *Théogonie* (v. 590-612) on trouve contre les femmes, qu'on prétend descendre toutes de Pandore, parce qu'il paraît, d'après Heyne et Wolf, que ce passage n'est pas d'Hésiode, qui ne traitait pas le beau sexe avec autant de sévérité.

Winckelmann (1), après avoir cru que notre bas-relief, qui faisait partie de la collection Borghèse, représentait la création de l'homme par Prométhée, fut le premier à y voir la naissance de Pandore; et, dans cette hypothèse, ce monument serait d'autant plus intéressant, que c'est le seul

(1) *Monum. inéd.* n.º 82.

qui offrirait ce sujet, et même le seul où l'on trouverait Pandore. On serait peu récompensé de ses recherches, si l'on espérait lui voir la beauté et les charmes dont l'avaient douée les dieux. Dans notre bas-relief, dont le travail en général est assez médiocre, mais que l'on peut croire une copie d'un bel ouvrage, ce n'est qu'une très-laide petite figure que tient à la main Vulcain, qui vient de la modeler. La femme entièrement drapée qui est près de lui, paraît être Junon, quoiqu'il n'en soit pas question parmi les déesses qui firent des présens à Pandore. Il est aisé de reconnaître Vénus dans la déesse à demi nue. Selon Winckelmann et Visconti, la jeune personne qui se presse contre Vénus, et qui paraît la prier de répandre ses dons sur Pandore, serait, ou une des Grâces, ou *Pitho,* déesse de la persuasion. On voit cette jeune déité unie à Vénus dans un très-beau bas-relief du musée de Naples. On sait, et le cours de cet ouvrage nous en fournira plusieurs exemples, que les anciens sculpteurs, pour représenter la suprématie des divinités, leur donnaient une stature beaucoup plus élevée qu'aux mortels. Ainsi l'on ne sera pas étonné de voir ici, au milieu de grandes divinités du premier ordre, Pandore, qui était destinée pour femme à un mortel, n'être représentée que de très-petite proportion.

La gravure que Winckelmann donne de ce bas-relief est d'une telle inexactitude, qu'elle ne peut servir à en donner une idée. Les poses, les draperies, tout y est changé; la prétendue Pandore même y est nue, au lieu d'être vêtue. Ce qui peut, au reste, fournir une excuse à ce grand antiquaire, c'est qu'il paraît que de son temps ce bas-relief était placé dans la façade du palais Borghèse à une telle élévation, qu'il ne put bien s'en rendre compte qu'avec le secours d'une lunette. Il est à croire qu'il aura été dessiné de loin; et, quoique Winckelmann se montre très-satisfait de ce dessin, on voit qu'il ne rend presque en rien celui du monument.

Mais l'explication que je viens de donner, quoiqu'elle soit appuyée de l'autorité si imposante de Winckelmann et de Visconti, est-elle bien satisfaisante sur tous les points? Il ne me le paraît pas; et, après avoir examiné encore ce bas-relief, j'en trouve une qui me semble au moins aussi plausible, et que je vais hasarder. De tout ce qui vient d'être dit sur notre monument, je ne crois exact que ce qui regarde Vénus; et quant aux autres personnages, je n'y vois ni Junon, ni Pitho, ni Vulcain, ni même Pandore, et cette composition me présente un sujet avec lequel ils n'ont aucun rapport. Ne remarque-t-on pas d'abord que la femme drapée, que l'on prend pour Junon, est considérablement plus petite que Vénus? Serait-il dans les convenances de l'art et dans les idées des anciens d'offrir ainsi la déesse épouse et sœur de Jupiter, la reine des dieux? Et d'ailleurs, quoique sa tête soit due à une restauration, ainsi que sa main gauche, cependant on voit, par l'attitude de son corps, qu'elle n'est pas tournée vers la prétendue Pandore, et qu'elle est occupée de quelque objet en dehors de la composition. Cette poupée que tient le soi-disant Vulcain, est-elle bien Pandore? je ne me le figure pas. Ici elle est vêtue, et, d'après ce que dit Hésiode, elle ne l'aurait été qu'après être sortie des mains de Vulcain, qui n'avait été chargé que de sculpter une jeune vierge, et ce furent Minerve et d'autres déesses qui prirent le soin de la vêtir

et de la parer : lorsqu'elle fut habillée, ce n'était plus une statue, comme on la représente ici où elle paraît être sur une base. Ceci rentrerait dans ce que l'on sait des premières statues, qui n'étaient que des espèces de mannequins revêtus d'étoffes véritables. J'admettrais difficilement aussi que le vieillard décrépit qui tient cette petite figure, pût être Vulcain. Il était boiteux, il est vrai, mais c'était un dieu; et, lorsque les monumens ne l'offrent pas avec des formes jeunes, comme sur l'autel du Capitole, dans le bas-relief Rondanini (1), et dans le groupe de Mercure et de Vulcain du Musée royal du Louvre, n.° 488, ils lui impriment le caractère de l'âge mûr et d'une grande vigueur : ce n'est pas un vieillard tel que celui de notre bas-relief, à qui son bonnet et ses bottines fourrées (2) donnent l'air d'un malade, qui aurait forgé les foudres de Jupiter et aurait été maître des redoutables Cyclopes. Quant à la jeune personne à laquelle on a attribué le caractère de la déesse de la persuasion, ou de *Pitho,* rien n'engage à le lui laisser; et d'ailleurs on n'explique pas ce que peut être l'objet qu'elle tient à la main et qu'elle offre à Vénus.

Mais, après avoir ôté à ces divers personnages les noms qui leur ont été imposés, il s'agit de leur en donner d'autres, et d'indiquer le sujet de ce bas-relief. Ne pourrait-il pas représenter Vénus qui protége Anchise et sa famille s'éloignant de Troie livrée au pillage? A sa haute taille, on voit que c'est la seule divinité qui entre dans la composition de cette scène, où tout porte l'empreinte de la tristesse. La déesse dirige ses regards vers Troie embrasée, où son fils Énée est retourné pour donner ses derniers ordres, et son geste indique l'inquiétude. La femme couverte d'une ample draperie serait une des princesses troyennes, qu'on représentait ainsi vêtues de longues robes de deuil, et peut-être Hécube, qui a quitté Troie après avoir vu massacrer au pied des autels Priam et ses enfans. Ce vieillard est Anchise, qui emporte ses dieux pénates. Parmi ces dieux, qui n'étaient sans doute que de petites figures légères en bois, on plaçait Vesta, que l'on peut reconnaître dans le petit simulacre que tient Anchise (3). Ce héros, quoiqu'âgé, était encore moins affaibli par les ans que par l'ébranlement que lui avait causé la foudre lancée contre lui par Jupiter : ce fut pour le punir de l'indiscrétion qu'il avait eue de se vanter des faveurs que lui avait accordées Vénus. Si elle n'eût pas détourné le coup, son imprudent amant aurait été réduit en poudre : il en fut quitte pour une blessure dont il ne guérit jamais, et pour une faiblesse d'esprit et de corps qu'on croit retrouver dans le vieillard de notre bas-relief (4). Le bonnet qu'il a sur la tête sied bien à son état, et il était probablement fourré de peau de chèvre, comme celui que portait le vieux Laërte à la campagne (5), et dont Hésiode (6) recommande l'usage contre l'humidité. Vénus cependant eut toujours beaucoup de bienveillance

(1) Il sert de frontispice au I.er volume des *Monumens inédits* de Winckelmann.

(2) *Voy.* Hésiode, *les Œuvres,* v. 541.

(3) *Voyez* Heyne, excurs. IX, *Æneïd.* t. II.

(4) *Voyez* Hygin, fab. XCIV; Servius, ad *Æneïd.* lib. I, v. 648; Heyne, *Æneïd.* t. II, excurs. XVII, p. 320.

(5) *Odyss.* Ω, v. 230.

(6) *Les Œuvres et les Jours,* v. 543.

pour Anchise, ce héros si beau dans sa jeunesse, et qui l'avait rendue mère d'Énée. Je ferai aussi observer que le bonnet et les bottines que porte ce vieillard conviennent bien plus à Anchise, infirme et blessé, qu'à Vulcain. Que peut être la jeune personne désignée sous le nom de *Pitho*, si ce n'est Hélène? On sait par Homère que Vénus protégeait la belle et malheureuse fille de Léda, dont elle avait causé les erreurs. L'œuf que tient Hélène à la main, car c'en est un, la caractérise et rappelle sa naissance. Pâris avait été tué; son infortunée maîtresse n'a plus de ressource que dans la protection de Vénus, comme elle, fille de Jupiter. La déesse lui avait déjà donné des preuves de ses dispositions favorables en la sauvant de la fureur de Ménélas, qui voulait, lors du sac de Troie, la percer de son épée, et à qui Vénus inspira même quelque retour de tendresse pour sa coupable épouse. On ne doit pas être surpris de la voir représentée comme une jeune fille, quoiqu'elle ne fût plus jeune, si l'on en croit les chronologistes : mais, pour la poésie et les beaux-arts, c'était toujours la belle Hélène; aussi Quintus de Smyrne ne l'appelle-t-il que *la jeune et belle épouse de Ménélas* (1). Et d'ailleurs on doit se rappeler que des quatre jumeaux que mit au monde Léda, Pollux et Hélène étaient enfans de Jupiter et immortels, tandis que Clytemnestre et Castor étaient enfans de Tyndare et mortels. Hélène avait donc l'inappréciable privilége de conserver toujours sa jeunesse et sa beauté. Toutes ces considérations m'engagent donc à croire que le sujet de notre bas-relief, puisé dans les récits des poètes qui ont suivi Homère, au lieu d'être Pandore, ainsi que l'ont cru Winckelmann et Visconti, offre Anchise que protége Vénus; fuyant de Troie avec Hécube et Hélène, il emporte ses dieux et se repose en attendant le retour de son fils Énée. [H. 1^{m},128. = 3 pi. 3 po. 7 li. — L. 1^{m},076. = 3 pi. 3 po. 9 li.]

33. Enlèvement de Proserpine, *marbre*, n.° 366, pl. 214.

Parmi les sujets que présentait en foule aux artistes anciens la mythologie ou l'histoire des dieux, il en est peu dont ils nous aient laissé en bas-reliefs d'aussi nombreux souvenirs que de l'enlèvement de la fille de Cérès et de Jupiter par Pluton. En recueillant tout ce qui en faisait partie d'après les diverses traditions qui, selon les localités, s'étaient répandues en Sicile, où se passa ce mémorable événement, le talent y trouvait des compositions riches et variées, et pouvait, dans des figures de sexes et de caractères différens, réunir la dignité, la force et l'expression à tous les charmes de la beauté. Il paraîtrait cependant que ce ne fut pas une des premières histoires sacrées dont s'emparèrent la poésie et les arts du dessin en Grèce. Si elle n'était pas inconnue à l'époque d'Homère, du moins n'en est-il pas question dans ses poèmes; et, si elle eût été très-répandue de son temps, il y aurait de quoi surprendre qu'il n'y eût pas puisé quelques-uns de ses riches tableaux. Il passe cependant pour constant parmi les auteurs anciens, que Pamphus, poète antérieur à Homère, qui, dit-on, l'imita en plusieurs endroits, avait, dans ses hymnes très-célèbres chez les Grecs et que les

(1) *Voyez* Quintus de Smyrne, liv. XIII, v. 385, 415.

Lycomides réunissaient à ceux d'Orphée et d'Olen dans les fêtes d'Éleusis, chanté le premier les aventures de Proserpine (1). C'est Pausanias qui nous l'apprend (2); mais il ne nous a pas transmis ces hymnes où l'on trouverait sans doute des détails au moyen desquels seraient aplanies bien des difficultés que présentent les monumens qui retracent ce qu'ils célébraient. A leur défaut, nous avons à suivre pour guides Apollodore, Diodore, Hygin (3), Ovide (4) et Claudien (5). Quoique ces auteurs se rapportent entre eux sur le fond de ce trait mythologique, cependant ils diffèrent dans les détails accessoires; et nous devrions les comparer et les discuter, si nous rendions compte de toutes les productions des arts antiques qui traitent ce sujet, et où l'on a suivi les diverses traditions : mais ce serait inutile, n'ayant à offrir qu'un seul bas relief très-mauvais et qui encore n'est pas dans son intégrité. Et d'ailleurs il est bien à croire qu'ici, de même que dans les autres sujets mythologiques, les artistes ne se sont pas toujours astreints à suivre scrupuleusement les traditions, et que souvent, suivant leurs caprices ou la destination de leurs ouvrages, ils y ont mis du leur et nous ont exposés à donner des explications de particularités qu'ils ne devaient qu'à leur imagination.

Quoique le nombre des bas-reliefs antiques qui représentent l'enlèvement de Proserpine, soit très-considérable (6), cependant il n'y en a pas que l'on puisse placer d'une manière positive dans les bons temps de la

(1) *Voyez* Fabricius, *Bibl. græc.* t. I.er, p. 206.

(2) *Ach.* cap. XXI, 3; *Bœot.* cap. XXVII, 2; XXIX, 3.

(3) *Fab.* 146, 147.

(4) *Metam.* lib. V, p. 340 et seq. *Fast.* lib. IV, p. 417, 620.

(5) *De Raptu Proserpinæ.*

(6) Indication des bas-reliefs antiques qui représentent l'enlèvement de Proserpine, extraite d'une notice savante de Zoëga avec des notes et des additions de M. Welcker, insérée dans son ouvrage intitulé *Zeitschrift für Geschichte und Auslegung der alten Kunst*, Göttingen, 1818, p. 1-96, 193, 196, pl. 1, 2.

1. *Bassi-rilievi di Roma*, &c., par Zoëga, t. II, pl. 97; bas-relief de la villa Albani.

2. *Museo Capitolino*, par Bottari et Foggini, t. IV, pl. 55; mauvais bas-relief de la fin du III.e siècle.

3. Un beau bas-relief de la galerie Giustiniani, t. II, pl. 106.

4. Un mauvais bas-relief du III.e siècle du même musée, t. II, pl. 118.

5. Grand fragment d'un autre de beau style de la même collection, t. II, pl. 79. M. Welcker le donne pl. 2.

6. *Monumenta Mattheiana*, t. III, pl. 5; assez bon travail, mauvaise conservation.

7. Autre bas-relief du même ouvrage, t. III, pl. 6; style sec et exagéré : mauvais travail, mais jolie composition.

8. *Admiranda* &c., pl. 53, 54; beau bas-relief bien conservé.

9. Recueil de Cavaceppi, t. III, pl. 38; mauvais style, bonne conservation.

10. Gori, *Inscript. antiq.* part. III, pl. 25.

11. Palais Barberini; assez beau travail, belle conservation.

12. Dans la même collection, un côté de sarcophage d'une bonne manière.

13. Collection Borghèse, côté de sarcophage; c'est le bas-relief du Musée royal du Louvre.

14. *Villa Pamfili*, côté de sarcophage; assez bon travail.

15. *Museo Pio-Clem.* côté de sarcophage; bon style.

16. A Saint-Paul hors des murs, fragment de sarcophage d'un travail sec et mauvais.

sculpture grecque; et peut-être même ceux que la médiocrité de leur travail ferait descendre au IIIe siècle de notre ère, sont-ils plus nombreux que ceux qui mériteraient d'être regardés comme des productions des deux premiers. En considérant l'ensemble de tous ces bas-reliefs différens de

17. Villa des moines de Saint-Bernard à Rome, fragment de sarcophage.

18. *Mus. Pio-Clem.* t. V, pl. 5.

19. Villa Medici, bas-relief d'un bon travail en mauvais état. Additions de M. Welcker.

20. Gori, *Inscr. etrusc.* part. III, pl. 26; sarcophage au palais Oricellari à Florence, bon travail.

21. Naples, dans le palais Caraffa Colobrano; devant de sarcophage.

22. Voyage pittoresque d'Espagne du comte de Laborde, t. I, pl. 11, sarcophage chez un négociant de Barcelone, rue San-Pedro Baxa; M. Welcker le donne, pl. 1, n.ºs 1, 2, 3 : riche composition, assez bon travail.

23. Même ouvrage, t. I, pl. 59, à Tarragone; très-mauvais travail.

24. Pise, dans le Campo-Santo; beau sarcophage.

25. Amalfi, dans l'église de Saint-André; côté de sarcophage d'un mauvais travail.

26. Venise, fragment à la bibliothèque Saint-Marc.

27. A Rome, fragment publié par G. Fabricius, 1587, p. 224.

28. Autre fragment, Grævius, *Thesaur. antiq. Rom.* t. V, p. 758; il était autrefois au palais Accoramboni.

Dans le supplément de l'ouvrage d'Aleander, p. 132, on donne un autre fragment qui était au palais Altemps sur le Quirinal.

29. Marseille, sarcophage, à l'ancien couvent des Bernardins, n.° 428. *Voyez* Grosson, *Recueil des antiquités et monumens marseillais,* et Millin, *Voyage dans le midi de la France,* t. III, p. 158.

30. Dans la cathédrale de Mazzara près des ruines de Sélinonte; Houel, *Voyage pittoresque de Sicile, &c.,* t. I, pl. 14. Welcker, p. 193.

31. Aleandri *Tab. marm.* p. 101, bas-relief sur la ceinture d'un torse de femme trouvé à Rome, conservé à Padoue du temps d'Aleander; Grævius, *Thesaur.* &c. t. V, p. 747; Montfaucon, t. I, p. 41, 1.

32. Palais Rondanini à Rome, scènes accessoires de l'enlèvement sur deux petits côtés de sarcophage; mauvais travail. Welcker, p. 89.

33. Bonan. *Mus. Kircher.* pl. 26, urne cinéraire carrée, d'un mauvais travail. Welcker, p. 90.

34. *Bassi-rilievi di Roma,* &c., t. II, p. 291; cippe funèbre.

35. A Rome, cloître de Saint-Paul hors des murs, cippe funèbre, mauvais travail; inscription de *Valeria Fusca.* Voy. n.° 16.

36. Cippe dans la cour du palais Giustiniani, cité par Zoëga. Welcker, p. 91.

37. Galerie Giustiniani, t. II, pl. 147. Dans ce bas-relief, ce sont l'Amour et Psyché qui remplacent Pluton et Proserpine.

38. Dempster, *Etruria reg.* pl. 91; il y a un sujet qui paraît avoir rapport à l'enlèvement de Proserpine.

39. *Admiranda,* pl. 29; bas-relief qui, selon Zoëga, devait représenter l'enlèvement de Proserpine avant qu'on y eût substitué celui de Théophané par Neptune. Welcker, p. 194.

40. Bas-relief en terre cuite trouvé à Locri, transporté en Pologne. *Voyez* Hirt, dans les *Analectes* de Wolf, t. II, p. 3; Welcker, p. 194.

41. Cornaline gravée. Maffei, *Gemm. antiq.* t. II, p. 31; Montfaucon, t. I, p. 41, 2.

42. Winckelmann, *Cabinet de Stosch,* n.° 361; pâte antique.

43. Collection de Tassie, n.° 1508.

44. Sur un cippe funèbre, dans la collection de Piranesi, *Vasi,* &c., pl. 93, avec l'inscription *Sæniæ Longinæ filiæ Germanici;* en Angleterre à Chelsea chez M. Aufrere.

45. Cippe funèbre. Dallaway, *Anecdotes des beaux-arts,* &c. p. 431; Boissard, t. III, pl. 86.

mérite, on voit qu'il y en a beaucoup qui ont entre eux des points de rapprochement et un certain air de famille, et qu'ils dérivent d'un petit nombre d'anciens originaux, dont ils sont, si ce n'est des copies, du moins des imitations libres, et quelquefois même, si l'on veut, de simples réminiscences. On sait par Pline (1) que le ciseau de Praxitèle et le pinceau de Nicomaque (2) s'étaient exercés sur ce sujet. Leurs ouvrages devaient être des chefs-d'œuvre : ils ont sans doute servi de modèles aux artistes qui sont venus après eux, et l'on peut croire que ce furent des types que l'on consultait lorsqu'on ne les imitait pas entièrement. Quoique Pline ne cite pas d'autres artistes célèbres qui aient traité cette histoire, il est à présumer qu'il ne s'est pas écoulé plusieurs siècles sans qu'elle ait été représentée par quelque sculpteur ou quelque peintre habile, et elle tenait un rang trop élevé dans les grands mystères d'Éleusis pour qu'on eût négligé de l'offrir aux initiés. Certains personnages, parties obligées de cette grande aventure, s'y retrouvent presque toujours; c'en était, pour ainsi dire, la partie dogmatique : d'autres, moins nécessaires, n'étaient que les accessoires, et l'on était libre de les introduire comme épisodes sur la scène et sans mettre une grande importance au choix que l'on pouvait en faire. Il y eut sans doute un temps, et il devait en être ainsi à l'époque de Nicomaque et de Praxitèle, où, les mystères d'Éleusis étant dans tout leur éclat et dans toute leur pureté, l'histoire de Proserpine, puisée aux sources de l'astronomie et de la cosmogonie et offrant les rapports des mouvemens et des influences célestes avec les besoins de la terre, formait une partie essentielle de la doctrine sacrée; les ouvrages de l'art étaient tenus de s'y conformer, et c'était encore moins peut-être pour orner les temples que pour y consacrer ces mystérieuses histoires que la religion les y appelait. Les artistes exécutaient, pour ainsi dire, sous la dictée des hiérophantes ou interprètes sacrés, ces compositions vénérées dont le sens caché devait être expliqué aux adeptes. Mais, lorsque les mystères d'Éleusis eurent perdu de leur auguste caractère et de leur autorité, l'histoire de Proserpine dut s'en ressentir dans les productions des arts, et la liberté qu'on leur laissait put lui faire éprouver bien des altérations. On finit même probablement par n'y voir et n'y présenter qu'une allégorie de la vie et de la mort; et, si l'on conservait autour des personnages principaux, Pluton et Proserpine, une partie des épisodes qui animaient cette scène, on n'y attachait plus les mêmes idées que dans les anciens temps.

Pluton, à qui, dans le partage du monde avec ses frères Jupiter et Neptune, les enfers étaient échus en partage, se voyait condamné au célibat; nulle déesse ne voulait quitter le brillant séjour de l'olympe pour aller régner sur les ombres, et les mortelles même refusaient à ce prix l'immortalité et préféraient la terre au trône et à la couche de Jupiter infernal. Il fallait cependant qu'il trouvât une épouse : le Destin l'avait décidé, et les Parques avaient annoncé que ce devait être la fille de Cérès. Rien ne pouvait décider à ce triste hymen la déesse des moissons, ni Proserpine, qui

(1) *Hist. nat.* lib. XXXIV, cap. XIX, §. 10. (2) *Ibid.* XXXV, cap. XXXVI, §. 22.

avait déjà rejeté les brillantes propositions de Mars et d'Apollon. Jupiter avait signifié en vain les décrets du Destin, il avait échoué; et, si l'on en croit Ovide et Claudien, ce fut à Vénus qu'il fut réservé de réussir et de donner une reine au ténébreux empire. Par l'ordre de Jupiter, elle se fut bientôt concertée avec l'Amour, qui saisit avec empressement une occasion de porter son pouvoir jusqu'aux lieux où on le voit finir. Mais on a de la peine à croire, avec Claudien, que Diane et Pallas, chastes déesses qui avaient les nœuds de l'hymen et l'amour en horreur, se soient prêtées à ce complot, et que, pour mieux tromper Proserpine leur sœur, elles aient été en folâtrant se joindre à la jeune déesse, qui cueillait avec ses nymphes des fleurs dans les délicieux vallons d'Enna en Sicile sur les bords du Pergus. Il est probable qu'elles n'allèrent trouver Proserpine que pour lui prêter secours contre les entreprises de Pluton.

Le dieu des enfers, animé par l'Amour, excité par la déesse de la beauté, monte sur son char attelé de quatre chevaux noirs comme l'Érèbe, sort du sombre séjour, et se fraie avec fracas un passage aux plaines de la Sicile. La vue de Proserpine ne fait qu'accroître son ardeur : la lance et l'égide de Pallas, les traits de Diane, ne lui opposent qu'une faible résistance; il renverse Cyane et les autres nymphes éplorées, et enlève la déesse. L'Amour et Mercure, toujours prêts à des expéditions de ce genre, conduisent les fougueux coursiers de Pluton, qui porte en triomphe dans son splendide palais Proserpine, qui devient l'arbitre des enfers et le sien. Toutes les puissances infernales viennent rendre hommage à leur reine; l'hymen se célèbre avec pompe et même avec joie; les supplices sont suspendus : l'amour donne au Tartare un aspect tout nouveau. Il est vrai qu'après l'hymen tout y rentra bientôt dans l'ordre accoutumé, que la roue d'Ixion recommença à tourner, et que le vautour affamé de Titye retrouva sa proie. Il paraît qu'on s'habitue facilement à régner, même sur les ombres. Cérès, désolée de la perte de sa fille, allume deux pins aux flammes de l'Etna, et, parcourant avec rapidité la terre sur son char qu'emportaient deux dragons ailés, la chercha pendant long-temps; enfin elle la trouva : elle voulait la ravir à son époux, mais Jupiter s'y opposa. Il y a d'ailleurs lieu de croire que Proserpine était plus satisfaite de son sort qu'elle n'eût pu l'espérer, et il fut arrêté qu'elle passerait six mois sur la terre avec sa mère à donner ses soins aux moissons, et que, le reste de l'année, elle habiterait son empire. Cette union, au reste, n'eut pas pour Pluton les résultats qu'il desirait, et il n'en obtint pas de postérité.

Faut-il croire que la fable de l'enlèvement de Proserpine a sa base dans l'histoire, et admettre, avec la chronique des marbres d'Arundel, qu'il a eu lieu sous le règne d'Érechthée, l'an 1399 avant notre ère? ou, plaçant ces scènes dans le ciel, les lirons-nous tout entières dans les phénomènes célestes, ou bien encore, et c'est ce qui paraît le plus probable, verrons-nous dans Proserpine et la série de ses aventures une ingénieuse allégorie des vicissitudes qu'éprouve la semence, qui, avant de reparaître et d'apporter ses bienfaits aux mortels, reste cachée pendant six mois dans le sein de la terre à laquelle on l'a confiée? Il nous serait alors facile

de trouver dans les divinités qui jouent des rôles dans ce grand drame mystique, l'air, la chaleur, l'humidité, les influences célestes et tous les agens de la nature et de l'agriculture qui concourent à la reproduction et à la multiplication des biens de la terre. Chacune de ces hypothèses fournirait matière à une foule d'explications, et, comme dans la plupart des faits mythologiques, il faudrait les réunir toutes pour arriver à une solution qui rendît compte de tout. Mais ce serait s'enfoncer dans les profondeurs de la mythologie et remonter à l'origine de la religion des Grecs, dont l'histoire emblématique de Cérès et de Proserpine faisait une des principales bases, comme leurs mystères et leurs fêtes à Éleusis et les Thesmophories en offraient les plus belles et les plus imposantes solennités. Ces recherches seraient superflues pour rendre compte d'un bas-relief qui est loin d'offrir tous les détails que contiennent les autres et bien moins encore ceux que nous ont conservés les récits des poètes et des auteurs qui ont décrit l'enlèvement de Proserpine.

Notre bas-relief n'offre que deux scènes de cette histoire; d'autres en présentent trois. Il est vrai qu'il est incomplet, et que les petits côtés du sarcophage dont il faisait partie devaient encore contenir quelques détails. Cependant, d'après les dimensions de ce qui reste de cette face antérieure du sarcophage, on voit qu'il ne pouvait guère être plus long, et que l'on n'a que peu de chose à regretter de cette composition plus simple et peut-être mieux ordonnée que la plupart de celles qui offrent le même sujet, et qui, plus intéressantes sous le rapport de l'érudition, le sont beaucoup moins, par la confusion qui y règne, sous le rapport de l'art. Quoique les deux scènes se touchent, il faut les supposer indépendantes l'une de l'autre: celle qui commence le bas-relief à notre gauche est postérieure à l'autre; car Cérès a déjà perdu sa fille, et elle ne poursuit pas le ravisseur, comme on le voit dans tous les autres bas-reliefs. Ici, fatiguée de ses recherches, elle est assise, plongée dans la tristesse: d'une main elle tient la torche qui l'a éclairée dans ses courses, et de l'autre elle s'appuie sur une corbeille, sans doute la ciste mystique, qui jouait un si grand rôle dans ses mystères. La pierre sur laquelle la déesse repose, rappelait sa tristesse: appelée *agelastos,* sérieuse, elle était près d'un puits où se réunissaient les plus jolies nymphes des environs; ce qui l'avait fait surnommer *callichoros,* aux belles danses. Dans la plupart des autres bas-reliefs, Cérès, la torche à la main, est sur son char, traîné ordinairement, comme dans un beau fragment de la collection Giustiniani, par deux dragons, ou plus rarement par des chevaux, ainsi qu'on la voit dans un bas-relief de Barcelone publié par M. le comte de Laborde (1) et par M. Welcker (2). Deux femmes sont à côté de la déesse: l'une, celle qui a le bras droit abaissé, n'a rien qui la distingue; elle tourne ses regards vers le même côté que Cérès, et semble prendre part à une scène qui se passe plus loin et qui n'existe plus. Il est à remarquer que la déesse est nue jusqu'au milieu du corps, particularité que ne présentent ni les autres bas-reliefs,

(1) *Voyage pittoresque d'Espagne,* t. I, pl. 11. (2) *Zeitschrift* &c. pl. 1.

ni même les figures de cette grave déesse, qui est toujours représentée vêtue. Ceci aurait même pu faire douter que ce fût Cérès, si la torche, la ciste et la pierre *agélaste* ne la faisaient pas reconnaître. La jeune femme qui est derrière la déesse ne peut être qu'Iris : on la voit dans presque tous les autres bas-reliefs; et la manière dont la messagère des dieux tient son voile, qui s'arrondit en s'enflant autour de sa tête, suffirait pour la caractériser. Telle est cette première scène, qu'Iris qui en fait partie semble lier à la seconde. Je ne crois pas cependant que cette divinité soit ici, si l'on peut s'exprimer ainsi, en compagnie avec Cérès; il me semblerait qu'elle arrive, ce qu'indique le mouvement de son voile : elle doit être censée invisible aux autres personnages, et elle est envoyée par Jupiter pour lui rendre compte de ce qui se sera passé. Les figures que nous venons de voir n'ont rien de remarquable dans leur costume; leurs tuniques doriques sont relevées par deux ceintures, et l'une d'elles a le derrière de la tête coiffé d'une espèce de cécryphale.

Les trois déesses qui ouvrent la seconde scène, se trouvent dans la plupart des autres bas-reliefs, et elles y sont même groupées d'une manière à peu près semblable. On peut surtout remarquer cette analogie dans un très-beau fragment de la galerie Giustiniani que j'ai cité plus haut (n.° 5 des bas-reliefs qui représentent l'enlèvement de Proserpine) : non-seulement la disposition des trois personnages, mais même leurs attitudes et l'agencement de leurs draperies, sont à peu près les mêmes; ce qui prouve que quelque original célèbre a fourni des idées à plusieurs de ces compositions. Ces trois déesses sont Diane, Vénus et Minerve. Quelques instans auparavant, suivant Claudien, on eût pu ne pas reconnaître cette dernière; en arrivant près de Proserpine, elle avait caché son égide sous son ample *peplus*, et son casque était couvert de fleurs : mais, au moment où elle voit l'attentat de Pluton, elle se découvre et marche contre lui pour s'opposer à ses desseins. Sur son casque était représentée sa victoire sur le géant Typhée; on ne la voit pas ici. Diane étend le bras pour se joindre à Minerve : ce doit être elle, quoiqu'elle n'ait pas le costume qu'on lui donne ordinairement; cependant elle a les bras nus comme dans Claudien. Il n'y a pas de doute que l'autre déesse ne soit Vénus, qui, se félicitant de la réussite de ses projets, regarde avec plaisir s'éloigner Proserpine et son ravisseur, et se place entre Diane et Minerve pour les empêcher de s'unir; et d'ailleurs son costume léger et transparent sert à caractériser la déesse de la beauté et des plaisirs. Dans plusieurs bas-reliefs on voit renversés aux pieds des déesses les paniers de fleurs qu'elles venaient de cueillir. Les différens monumens que nous avons rapportés offrent beaucoup de variétés dans la manière dont ils représentent Pluton enlevant Proserpine : les uns le font paraître furieux et agité de la passion la plus forte; dans d'autres, se fiant à sa force et sûr de son succès, il a l'air plus doux : il jette un regard sévère sur les déesses qui tentent de l'arrêter. On lui voit à peu près le même caractère de tête qu'à Jupiter : sa chevelure est ajustée de même; quelquefois elle est plus en désordre : sa vaste poitrine rappelle celle qu'Homère donne à Neptune, et son manteau enflé par le vent

marque la rapidité de sa course. Souvent aussi Proserpine effrayée, hors d'elle-même, est au comble du désespoir et se débat contre son ravisseur; dans d'autres bas-reliefs, elle semble plus calme, et l'on croirait qu'elle prend son parti et refuse les secours, il est vrai très-inutiles, de ses sœurs. Ici sa tête étant retournée et cachée ne permet pas de juger de son expression; mais par toute son attitude elle paraît fatiguée de ses vains efforts et près de s'évanouir. Ordinairement le char de Pluton est attelé de quatre chevaux : *Orphneus*, le sombre; *Æthon*, l'enflammé; *Nycteus*, le nocturne; *Alastor*, l'inévitable : quelquefois leur nombre est réduit à deux. Notre bas-relief en a trois; mais il est incomplet : il y en avait un quatrième, dont on aperçoit encore les rênes; ils s'élancent à travers les eaux et les rochers, et vont s'ouvrir un passage au ténébreux séjour. Le bas-relief de Barcelone représente l'entrée des enfers, occupée par les monstres qui la gardent et la rendent redoutable. Outre l'Amour, qui guide les chevaux de Pluton et qui porte ordinairement à la main une torche, symbole de ses feux et de l'hymen, on voit dans plusieurs bas-reliefs Mercure tenir complaisamment les rênes des chevaux et les précéder dans les routes infernales. De toutes les compositions connues, il n'y en a que deux (n.os 18 et 19) où les chevaux ne se dirigent pas vers la gauche de la scène, qui indiquait l'occident, où l'on plaçait le royaume de Pluton. Plusieurs personnages qui ne font pas partie de notre bas-relief, en animent plusieurs autres : ce sont la Terre, l'Océan, Hercule et Cerbère. En mettant à part les idées que l'on avait sur les initiations aux mystères des grandes déesses, il était naturel que l'enlèvement de Proserpine, ainsi que le fait observer Visconti (1), parût un des sujets les plus convenables aux sarcophages, surtout à ceux de jeunes personnes mortes avant d'avoir été mariées et qu'on supposait avoir été enlevées par Pluton, de même que l'enlèvement de Ganymède par Jupiter, celui d'Hylas par les nymphes, la mort d'Archémore, présentaient des sujets pour les monumens funèbres des jeunes gens. [H. 0m,440. = 1 pi. 4 po. 3 l. — L. 1m,446. = 4 pi. 5 po. 5 l.]

34. Minerve et un héros, *marbre grec*, n.° 761, pl. 202.

La déesse s'approche d'un héros assis sur des rochers, et qui a près de lui son arc et son carquois; il ne reste du héros que le torse et le bas du corps : la figure de la femme n'est pas mieux conservée; on n'en avait que la partie inférieure, à partir des genoux, et rien n'a autorisé la restauration qui en a fait une Minerve. Quoique ce bas-relief soit très-dégradé, on voit, par certaines parties du corps du héros et de la draperie de la femme, que le style et l'exécution n'étaient pas sans mérite. Il y a tant de sujets qu'il pouvait représenter, qu'on ne peut s'arrêter à aucun, et ce serait se livrer à d'oiseuses recherches. [H. 1m,118. = 3 pi. 5 po. 4 li. — L. 0m,872. = 2 pi. 8 po. 2 li.]

(1) *Mus. Pio-Clem.* t. V, p. 34.

35. PANATHÉNÉES, *marbre pentélique*, n.° 82, pl. 211.

CE bas-relief précieux, composé probablement par Phidias, et exécuté sous sa direction, faisait partie de la frise qui surmontait le *pronaos* ou l'entrée principale du Parthénon ou temple de Minerve à Athènes; la place qu'il occupait était du côté de l'orient, à la droite du spectateur et vers le coin du nord. Détaché depuis long-temps de l'édifice, ce morceau a été apporté en France par M. le comte de Choiseul-Gouffier. On peut remarquer dans ce bas-relief la sévérité de style qui convient aux monumens. Les poses sont régulières, et la jambe droite en avant, dans toutes les figures de femmes, indique la marche réglée d'une cérémonie; les draperies présentent même souvent un agencement uniforme de plis. D'amples *peplus* recouvrent en partie les longues tuniques dont sont vêtues ces jeunes Athéniennes qui, après avoir figuré dans la *pompe* ou procession solennelle des Panathénées, sont sur le point d'entrer dans le temple et de remettre aux *archithéores* et aux *nomophylaces*, directeurs des cérémonies, les ustensiles des sacrifices et des rites religieux qu'elles avaient portés dans leur marche. Ce bas-relief, du meilleur temps de la sculpture à Athènes, et d'une époque où le luxe et les recherches de la parure des femmes y étaient portés à un haut point, nous offre l'occasion de faire quelques remarques sur le costume : elles seraient plus intéressantes, si nous pouvions faire passer sous les yeux la longue suite des bas-reliefs de cette belle frise qui sont en Angleterre, et dont le nôtre ne formait qu'une petite partie.

La tunique était ordinairement à manches longues à Athènes; mais des bras nus, d'une forme élégante, devaient ajouter à la beauté des cérémonies. Plusieurs et même la plupart des jeunes Athéniennes les ont ainsi, et ils sortent d'une large ouverture de la tunique. Parmi celles des autres bas-reliefs, il y en a qui portent des manches courtes, très-larges et garnies de boutons dans leur longueur : quelques autres ont le bras gauche enveloppé dans leur *peplus;* et ceci devait tenir à quelque rit, car sur sept femmes qui se suivent on en voit quatre dont les bras sont ainsi cachés par leur manteau. Les *peplus* sont, en général, garnis de cette espèce de froncé que l'on trouve dans plusieurs draperies de grand style, et qui en ondule légèrement les bords; ce qui est d'un bon effet en sculpture et a été imité par plusieurs de nos statuaires.

Des trous en différens endroits du bas-relief sont des traces certaines d'ornemens et d'instrumens en bronze doré. On sait que les anciens aimaient à réunir au marbre différens métaux. Les cheveux de la Vénus de Médicis étaient dorés, ainsi que ceux d'une petite Vénus de marbre trouvée dans le temple d'Isis à Pompéi. Ceux des filles de Balbus d'Herculanum étaient coloriés en rouge; on en voit encore des traces. Le fond du bas-relief des Panathénées était autrefois peint en bleu de ciel, et c'était peut-être moins le reste d'un usage qui tenait à l'enfance de l'art que la suite d'un système particulier créé pour faire valoir les reliefs par la différence des couleurs. Ce pouvait être, comme le pense M. Quatremère de Quincy dans son *Jupiter Olympien*, au sujet de ce bas-relief-ci, une manière de faire remarquer

certains vêtemens qui, d'après les rites religieux, devaient être d'une couleur déterminée, et se distinguer des autres par leur richesse (1).

Toutes les têtes de ce bas-relief sont dues à une restauration moderne. Après avoir parlé de ce qui se rapporte directement à ce beau morceau, je crois devoir entrer sur les Panathénées dans quelques détails que je tire d'un ouvrage sur les fêtes des anciens, auquel j'ai travaillé pendant longtemps et que j'espère pouvoir faire paraître quelque jour.

Les Panathénées, ces fêtes célèbres auxquelles assistaient tous les peuples de l'Attique, se nommaient, avant Thésée, *Athénées :* elles furent établies par Érichthonius (2), et renouvelées depuis par Thésée (3) lorsqu'il eut réuni les douze bourgades de l'Attique pour en former la ville d'Athènes. On leur donna alors le nom de *Panathénées* en mémoire de cette réunion. Il y en avait de grandes et de petites. Celles-ci, célébrées tous les ans le 14 hécatombæon [28 juillet], ressemblaient beaucoup aux quinquatres de Rome : elles duraient trois jours; toute l'Attique s'y réunissait; on donnait même de l'argent au peuple pour payer ses places; et, comme elles étaient consacrées à la joie, on délivrait les prisonniers : il était défendu, sous peine d'amende, d'y assister avec des vêtemens de couleur. Chaque ville de l'Attique contribuait aux frais de la fête et amenait des victimes pour les sacrifices et les repas.

Le premier jour de la fête se passait au Céramique extérieur; il était destiné aux courses, qui, dans les premiers siècles, se faisaient à pied avec des torches allumées : mais du temps de Platon elles eurent lieu à cheval ou dans des chars, et devinrent des hippodromies; c'était une des trois fêtes d'Athènes où il y avait de pareilles courses. Ce sont ces pompeuses cavalcades que représente une partie des bas-reliefs du Parthénon. Nulle autre composition antique de ce genre n'est aussi riche et ne montre mieux avec quel talent et quel naturel les anciens savaient rendre les mouvemens des chevaux, et combien ils donnaient d'aisance aux poses variées de leurs cavaliers. La riche ordonnance de cette troupe nombreuse offre sans confusion autant de diversité dans les allures, les bonds des chevaux, que dans les attitudes, les draperies et les expressions des jeunes gens, qui se jouent de la brillante vivacité de leurs élégans coursiers, et dont on croirait entendre les conversations et les saillies. Tout est animé, tout marche; ce n'est plus un tableau, c'est une scène réelle qui se passe sous vos yeux. La promptitude de l'action fait disparaître les défauts, et l'œil a de la peine à saisir les négligences de dessin. C'est le passage d'une troupe superbe dans son ensemble, et la succession rapide des personnages et des attitudes ne laisse pas le temps de porter sur chacun d'eux un examen approfondi et d'exercer une critique rigoureuse : il y a tant de vie et de mouvement dans ces jeunes cavaliers, qu'on se sent presque forcé de se presser pour les suivre

(1) Voyez le *Musée Bouillon,* tome I; *Monumens du Musée,* tom. IV, planche 5: l'article de ce dernier ouvrage est très-intéressant.

(2) 1496 ans avant J. C., époque 10 des Marbres d'Arundel.

(3) 1313 ans avant J. C. Marbres d'Arundel, époque 21.

et les voir encore avant qu'ils se dérobent à la vue. Cependant ces bas-reliefs si bien entendus, appropriés avec tant d'art et de goût à leur destination, n'ont été exécutés comme décoration architecturale, ou, selon l'expression heureuse de M. Quatremère de Quincy, n'ont été improvisés d'après des croquis de Phidias, que par ses élèves, peut-être même d'un ordre subalterne. Que serait-ce si ce grand maître, qui faisait l'admiration de Cicéron, et que, selon Pline, on ne pouvait trop louer, aidé d'Alcamène, d'Agoracrite, de Colotès, y eût mis la main? On est étonné non-seulement du génie de Phidias, mais encore du nombre prodigieux de sculpteurs à talent que produisit en peu de temps l'école de ce grand homme, quand on pense que tant d'ouvrages, je parle des sculptures du Parthénon, qui devaient servir de modèles à la postérité, ont dû être terminés dans le court espace de sept ou huit ans; et, suivant le calcul très-plausible de M. Quatremère de Quincy, il y avait au moins quarante-quatre statues de 12 à 7 pieds de proportion dans les frontons, et au moins quatre cent quatre-vingt-quatre figures de 4 à 5 pieds dans le développement de 450 pieds des bas-reliefs de la frise, et dans les quatre-vingt-douze métopes, dont il ne reste que quinze en Angleterre, une au Musée royal, et les fragmens de vingt-six ou vingt-sept dans ce qui existe encore du temple. Si les sculptures du Parthénon avaient été toutes conservées dans leur première intégrité, ce temple seul suffirait à l'étude de toutes les parties de la sculpture : ce serait la plus belle et la plus instructive école que nous auraient laissée les anciens; on y aurait tout appris, science de composition et de dessin, richesse de détails et beauté d'exécution. A lui seul le Parthénon aurait formé un musée plus nombreux et sans comparaison plus beau en figures de ronde-bosse et en bas-reliefs que tout ce que nous possédons de mieux en Europe de la sculpture véritablement grecque.

D'après ce que nous apprennent ces bas-reliefs, il y avait dans les Panathénées des courses de chars à deux, trois et quatre chevaux. Plusieurs de ces chars sont conduits par des femmes; mais Visconti croit que ce sont des Victoires, qui font allusion à celles que l'on remportait dans les différens genres de courses (1). Parmi les jeunes cavaliers, les uns portent

(1) M. C. O. Muller, dans une notice sur les sculptures de la frise de la *cella* du Parthénon (*De opere sculpto in zophoro cellæ Parthenonis:* voyez le I.er vol., p. 221-226, de l'*Institut de correspondance archéologique*, Rome, 1829), ne partage pas l'opinion de Visconti sur ces Victoires; cependant il ne s'en éloigne pas essentiellement : il pense que ces jeunes filles peuvent être des divinités qui présidaient aux courses de chars, comme *Agona* et *Palæstra* aux exercices gymnastiques. Il me semblerait cependant que ces jeunes filles, qui, pour la plupart, ont une conversation familière avec les conducteurs de chars qu'elles accompagnent, n'offrent, ni par le caractère de leurs costumes, ni par leur ensemble, l'idée de divinités des jeux, non plus que celle de Victoires. Ces dernières divinités se présentent d'une tout autre manière sur les médailles, et, entre autres, sur les beaux médaillons de Syracuse, où on les voit ailées et dirigeant des quadriges. Ces jeunes filles paraissent être de la même nature que les autres personnages, et, comme eux, prendre part aux fêtes. Et ne se pourrait-il pas qu'il y eût quelques cérémonies de la pompe panathénaïque que nous ignorons, dont elles dussent faire partie? car il faut faire remarquer que ce ne sont pas encore

le casque et la cuirasse; d'autres, la tunique courte, la chlamyde flottante sur les épaules, et le pétase thessalien. Autrefois les harnais et les ornemens des chevaux de ce bas-relief étaient en bronze doré.

Je présenterai encore une observation qui, ce me semble, n'a pas encore été faite, et qui peut-être n'est pas sans intérêt par rapport à l'ordonnance de la pompe équestre des Panathénées et à la manière dont les anciens traitaient ce genre de bas-relief de peu de saillie. Au premier coup-d'œil les cavaliers paraissent, ou se suivre, ou n'être que deux ou trois sur le même rang; mais, en les considérant mieux, on voit qu'il y a des rangs de cinq, sept, huit et jusqu'à dix cavaliers, et que, malgré les courbettes de leurs chevaux, ils conservent une sorte d'alignement. On ne le saisit pas d'abord, parce que, de crainte que les derniers plans, trop faiblement exprimés, n'échappassent à la vue, on n'a pas mis de dégradation dans la grandeur et il n'y en a que très-peu dans l'épaisseur des figures, et même, selon la remarque de M. Quatremère de Quincy, pour que les arrière-plans conservassent assez de valeur, on a trompé sur la saillie

les courses, mais que ce n'en est que les préparatifs, la marche des chars. Peut-être quelques prêtresses de Minerve, ou des arrhéphores, avaient-elles le privilége d'être ainsi conduites comme en triomphe. On peut faire observer aussi que tous les chars ne sont pas ainsi montés par de jeunes filles; que, dans ceux où l'on en voit, il y en a où elles sont seules; dans d'autres, elles ont avec elles un jeune homme armé ou sans armes; tantôt aussi elles sont armées du bouclier; il y en a même une qui porte le casque et le bouclier. Lorsqu'elles sont armées, le jeune homme est sans armes, et l'on dirait presque que la belle Athénienne porte les armes du jeune guerrier plutôt que les siennes. Ici, elles conduisent les chars, tandis que d'autres ont pour guides un ou deux jeunes Athéniens. Il me semblerait donc que l'on peut admettre que ces jeunes filles prennent part aux jeux des Panathénées. Et qui empêcherait de croire qu'elles figuraient dans la pyrrhique, ou dans quelque course armée? On sait par Denys d'Halicarnasse que l'on comptait Minerve parmi les inventeurs de la pyrrhique, et que cette déesse, dans un transport de joie, la dansa après la défaite des géans. Les Panathénées célébraient les exploits guerriers de Minerve; et il était dans les convenances que de jeunes et belles prêtresses de la déesse, armées comme elle, rappelassent par leurs danses celles qu'avait inventées la protectrice d'Athènes. On voit d'ailleurs dans la *Cyropédie* de Xénophon et dans Apulée, cités tous deux par Meursius (*Orchestra*, in-4.°, *Lugd. Batav.* 1618, p. 66, 72, 73), que les femmes et les jeunes filles dansaient la pyrrhique. Personne ne met en doute que cette danse ne fût un des embellissemens ou un des plaisirs des Panathénées. Il ne me paraîtrait donc pas improbable que les jeunes Athéniennes armées que l'on voit sur ces chars avec de jeunes hommes, étaient destinées à danser avec eux la pyrrhique; elles se montraient près de ceux avec lesquels, comme Minerve, ou comme de nouvelles Amazones, elles devaient bientôt paraître en scène, danser la pyrrhique, et peut-être rappeler les anciennes guerres si célèbres des Amazones et des Athéniens, dont la ville de Thésée, le principal héros de ces guerres et le fondateur des Panathénées, aimait tant à retracer les glorieux souvenirs. Et d'ailleurs on sait que plus d'une fois les femmes disputèrent dans les jeux le prix de la course des chars. Il est vrai que Pausanias (*Lac.* cap. VIII) attribue à Cynisca, fille du roi de Sparte Archidamas II et sœur d'Agésilas II, l'honneur de s'être élancée la première dans la carrière olympique et d'y avoir remporté la première le prix, exemple qui fut suivi depuis par plusieurs femmes, et, entre autres, par les Macédoniennes. On ignore

que devraient avoir les premiers, et on leur en a donné moins qu'aux seconds plans. Mais, comme il y a des parties où l'on voit des chevaux les uns à côté des autres et qui jusqu'au huitième ou au neuvième sont en partie cachés par ceux qui sont le plus près du spectateur, il est impossible de ne pas y reconnaître autant de plans; et, l'épaisseur d'un cheval avec l'intervalle entre les cavaliers étant au moins de trois pieds, quoiqu'il n'y ait pas de dégradation dans les hauteurs et dans les lignes fuyantes, il y a des rangs dont la longueur, d'une extrémité à l'autre, est censée de vingt-sept à trente pieds. Cependant le dernier cavalier paraît souvent aussi rapproché que le premier : c'est un mensonge, mais il est ingénieux; il contribue à l'effet de l'ensemble, et on le pardonne. Ceci offre des exemples de la manière dont les anciens entendaient les plans dans le bas-relief; ils savaient y en mettre plusieurs, en les disposant avec adresse, quelquefois même avec une heureuse supercherie et sans faire employer à la sculpture des diminutions outrées dans les grandeurs, ou des prestiges de perspective qui ne conviennent qu'à la peinture (1). Il faut aussi, pour se rendre compte

si cette princesse était née avant ou après Agésilas. Clinton, dans ses *Fasti hellenici*, p. 211, col. 2, n'en parle pas. Ainsi rien ne s'oppose à ce qu'on la croie plus âgée de quelques années que son frère, qui régna de 398 à 361 avant J. C., et qui, étant mort à quatre-vingt-quatre ans, naquit vers l'an 445 avant J. C. Le Parthénon fut terminé vers la fin de la LXXXVI.e olympiade, l'an 433 avant J. C. En donnant à Cynisca seulement huit ans de plus qu'à Agésilas, elle aurait eu alors vingt ans, et c'eût été l'âge où l'amour de la gloire, la pompe des solennités d'Olympie, auraient pu le plus enflammer son imagination et exciter son ambition : elle aurait déjà pu paraître et triompher à Olympie; et il serait permis d'admettre que dans les Panathénées on aurait marché sur les traces de cette nouvelle Hippodamie, et que la sculpture se serait empressée d'offrir dans ses compositions ces jeunes conductrices de chars qui y ajoutaient tant de charmes. Pausanias, au reste, ne parle que des jeux olympiques: et ne se pourrait-il pas qu'il y eût eu dans les Panathénées des courses de chars conduits par des femmes avant qu'elles fussent admises à Olympie? Les succès qu'elles obtinrent dans les fêtes d'Athènes leur donnèrent l'ambition et le courage de concourir dans des solennités qui réunissaient toute la Grèce. Des inscriptions grecques (Bœckh, *Corp. inscript.* n.os 1590 et 1591), qui paraissent être d'environ 250 ans avant J. C., montrent qu'il y avait alors dans les Panathénées des courses de chars où les femmes disputaient les prix; et elles nomment, comme les ayant remportés, Zeuxô et Eucratie, filles d'un Polycrate, et une autre Zeuxô, fille d'Ariston de Cyrène. Ce qui se pratiquait alors dans les Panathénées a pu avoir lieu à une époque plus éloignée : les auteurs ne confirment pas qu'il en ait été ainsi; mais aussi ne disent-ils pas le contraire. Il me semble donc que les bas-reliefs du Parthénon peuvent être invoqués sur ce point pour suppléer au silence des écrivains. Il est à remarquer que, dans la pompe des Panathénées, les jeunes filles qui conduisent les chars ne sont pas armées, et que celles qui le sont ne dirigent pas de chars. Il me semble donc non-seulement probable, mais même positif, que ces jeunes filles ne représentent ni des victoires, ni les divinités qui auraient présidé aux courses de chars; mais que l'on doit y voir de jeunes filles athéniennes ou étrangères, dont les unes doivent danser la pyrrhique, et les autres montrer dans le stade leur adresse à diriger les chars.

(1) *Voyez* sur ces bas-reliefs les excellentes Lettres de M. Quatremère de Quincy à Canova sur les marbres de lord Elgin, p. 35, 46, les mémoires de Visconti sur des sculptures du Parthénon, et une notice de M. Quatremère de Quincy.

de l'effet que devaient produire ces bas-reliefs à la place élevée qu'ils occupaient, se rappeler qu'ils étaient peints ou recouverts de teintes plates de diverses couleurs. Il est probable qu'on les avait ménagées de manière à les tenir plus faibles dans les figures à mesure qu'elles se rapprochaient du fond, qui était bleu-de-ciel : c'était un moyen de les détacher les unes des autres; et, quoique ce ne fût pas dans les règles, et qu'il dût y avoir un manque d'accord entre les tons différens de force et les grandeurs qui étaient égales, des yeux familiarisés avec la sculpture coloriée se prêtaient facilement à une sorte d'illusion, et ils voyaient divisés en rangs, à une certaine distance l'un de l'autre, ces cavaliers qui à présent au premier abord nous paraissent presque sur le même plan. En présentant ces observations, je ne prétends pas louer ni conseiller la sculpture coloriée des bas-reliefs; mais je me borne à exposer ce qui était et ce qui devait être.

Le second jour des Panathénées, on donnait des jeux gymniques nommés *evandria*, établis la troisième année de la LIII.[e] olympiade; ils avaient ordinairement lieu entre le Pirée et le Tétracome d'Hercule, dans le bourg des *Échélides*. Le stade qui servait à ces jeux, se nommait *panathénaïque*, et avait été construit par Lycurgue le rhéteur : il était sur l'Ilissus; et, comme il tombait en ruine, le célèbre sophiste Hérode Atticus le fit reconstruire avec une grande magnificence en marbre blanc.

Le troisième jour, les poètes, accompagnés de flûtes, chantaient l'éloge d'Harmodius et d'Aristogiton, qui avaient tué Hipparque pendant les Panathénées; on y joignait aussi les louanges d'Aristobule, à qui Athènes dut d'être délivrée des trente tyrans. Les concurrens lisaient ensuite quatre pièces; ce qui se nommait *tétralogie :* la dernière devait être une pièce satirique. Il y avait aussi un concours de musique établi par Périclès dans l'odéon qu'il avait fait construire des débris des vaisseaux des Perses : Phrynis y remporta le premier prix la première année de la LIII.[e] olympiade.

Les vainqueurs aux Panathénées recevaient, selon Diogène de Laërte, une couronne de ces oliviers sacrés, nommés *moriai*, qui étaient dans la citadelle à l'Académie. On en tirait aussi de l'huile, dont on donnait un vase aux vainqueurs, qui avaient le privilége de la faire sortir du territoire d'Athènes. Par la loi de Solon, cela n'était permis qu'à eux seuls; et c'est une marque, et de l'estime que l'on faisait de ces vainqueurs, et de la rareté de l'huile : cependant, selon quelques auteurs, toutes les personnes qui avaient des oliviers, contribuaient aux prix des Panathénées. Il est probable que des vases peints d'ancien style sur lesquels on lit ΑΘΗΝΗΘΕΝ ΑΘΛΩΝ ou ΤΟΝ ΑΘΗΝΗΘΕΝ ΑΘΛΟΝ [provenant des combats ou des exercices d'Athènes], ont servi de prix dans les Panathénées, et qu'ils ont pu contenir une partie de l'huile que recevaient les vainqueurs. Dans ces fêtes (1), la danse se mêlait aux autres jeux; on y exécutait la pyrrhique, danse guerrière, et qui faisait souvenir que Minerve, après avoir vaincu les géans, dansa tout armée. Cette déesse apprit aussi la pyrrhique aux Dioscures,

(1) On attend un grand et intéressant travail de M. Théodore Panofka sur cette classe très-curieuse de vases grecs.

et accompagna leurs pas du son de sa flûte : ce fut sans doute avant de s'être aperçue que cet instrument nuisait à sa beauté ; ce qui le lui fit abandonner. Outre ces jeux, il y avait aussi près du cap *Sunium* une *naumachie*, ou course de vaisseaux. Lorsque les Romains furent maîtres de la Grèce, ils introduisirent les combats de gladiateurs dans les petites Panathénées ; mais ces combats furent, au rapport de Philostrate, abolis par Apollonius de Tyane.

Les grandes Panathénées, célébrées tous les cinq ans, le 28 hecatombæon [3 août] (1), ou après quatre ans révolus, pour que, selon la remarque de Larcher, l'époque pût se combiner avec la troisième année de chaque olympiade, étaient plus magnifiques que les petites. Les *nomophylaces* ou gardiens des lois, la tête ceinte d'une bandelette blanche, étaient chargés des préparatifs de la pompe sacrée ; ils y veillaient dans un édifice destiné à cet usage et situé entre le Pirée et la porte sacrée, près du chemin d'Éleusis. C'était vers le temple de Cérès Éleusine que se dirigeait la pompe. De beaux vieillards des deux sexes portaient des branches d'olivier, d'où leur venait le nom de *thallophores* [θαλλὸς, branche ; φορὸς, qui porte] : on les voit dans les bas-reliefs du Parthénon ; mais les branches d'olivier, qui étaient probablement en bronze, ont disparu. Les hommes faits, armés de boucliers et de lances, formaient des danses guerrières, telles que la pyrrhique ; de jeunes gens, la tête couronnée de fleurs, chantaient des pæans : on dit qu'ils furent pendant long-temps vêtus de chlamydes noires, en mémoire de la mort d'Égée, et qu'Hérode Atticus leur en fit porter de blanches. Venaient ensuite de jeunes enfans couverts d'une simple tunique et parés de leurs grâces naturelles ; les femmes les plus distinguées et les plus belles d'Athènes, qui pendant plusieurs jours avaient observé la continence la plus sévère, portaient, vêtues de robes blanches, les corbeilles sacrées recouvertes de voiles. Cet emploi leur avait fait donner le nom de *canéphores* [porteuses de corbeilles], de même qu'on appelait *hydriaphores* celles qui portaient des aiguières [*hydria*, vase]. On voit, dans les bas-reliefs du Parthénon, des femmes qui tiennent des vases à une anse : mais Visconti ne pense pas que ce soient les hydriaphores, qui étaient des femmes étrangères, et il croit que ce sont de jeunes Athéniennes qui portent pour les libations des *préféricules* ou des *arytænæ*. Les corbeilles contenaient les instrumens de sacrifice, ou des objets mystérieux qu'il n'était pas permis de voir ; elles avaient été remises aux canéphores par les archithéores, qui dirigeaient les cérémonies de cette *théorie* ou pompe religieuse. Les étrangers domiciliés à Athènes, ou *métæques*, ne partageaient pas les plaisirs et jouissaient encore moins des

(1) Cependant une inscription trouvée dans la citadelle d'Athènes les place dans le mois *metageitnion*, qui suit hecatombæon. On peut voir la dissertation de l'abbé Barthélemy sur cette inscription, 1792, *in-4.°*, pag. 32. Ce savant aussi modeste qu'ingénieux dit : « Mes recherches infructueuses » m'obligent de laisser ce point de critique » dans l'obscurité. » Nous l'avons, au reste, suivi, ainsi que Corsini, en plaçant les Panathénées au 28.e jour d'hecatombæon. Larcher croit que c'était le 27, parce que ce mois n'avait que vingt-neuf jours, et que le 3 du mois finissant, comme s'exprime Proclus, tombé alors au 27. *Voyez* la traduction d'Hérodote, t. IV, p. 251.

honneurs de la fête : obligés d'être vêtus de rouge, ils étaient chargés de grands vases longs, en forme de vaisseau, remplis d'eau et de miel; ce qui les faisait désigner sous le nom de *skaphéphores*, porteur d'auges. Ce sont ces *scaphes* dont il est sans doute question dans une belle inscription du grand recueil de M. Bœckh (1). On y voit cent scaphes en bronze consacrées ou conservées dans l'Hécatompède d'Athènes ; nom que l'on donnait au Parthénon, parce que ses façades avaient cent pieds de long. Il est à croire que ces scaphes étaient celles qui servaient aux Panathénées; et leur grand nombre montre que le cortége de ces fêtes devait être très-considérable. Les femmes métœques et leurs filles, chargées de siéges et de parasols, suivaient les Athéniennes et remplaçaient près d'elles leurs esclaves, car il n'en paraissait pas aux Panathénées. On retrouve presque tous ces détails dans les bas-reliefs du Parthénon ; des hommes ont sur leurs épaules ces vases en forme de vaisseau, et les dessins que fit faire le marquis de Nointel de cette frise par Carrez, offrent ces siéges, ces parasols, entre les mains des femmes métœques. Visconti a reconnu ces siéges ou ces plians dans des carrés que portent plusieurs femmes et qui sont des tabourets dont les pieds sont repliés en dessous ; il se pourrait aussi que des objets de forme alongée et peu décidée que tiennent des femmes fussent des espèces d'ombrelles renfermées dans des étuis, et qui se seraient développées lorsque les *skiadéphores*, ou porteuses d'ombrelles (*skias* en grec), voulaient en faire usage.

On chantait dans les Panathénées les poésies d'Homère : ce fut Hipparque, fils de Pisistrate, qui introduisit cet usage ; et l'on priait les dieux d'être propices aux Athéniens et aux Platéens qui s'étaient distingués à la bataille de Marathon. Les bas-reliefs du Parthénon nous présentent une de ces joutes lyriques : deux poètes chantent en s'accompagnant de la lyre, tandis que deux autres marchent précédés de joueurs de flûte. Mais ce qui se faisait le plus remarquer dans cette pompe et ce qui la distinguait des petites Panathénées, c'était un vaisseau qui marchait sur terre par le moyen de machines cachées, et au mât duquel flottait le *peplus* ou grand manteau de Minerve, couleur de safran, sans manches, et tel qu'on le voit aux statues des divinités. Deux ouvrières excellentes, nommées *ergastinai*, avaient été occupées pendant plusieurs mois à le broder sous la direction de jeunes vierges de sept à huit ans, nommées *arrhéphores;* elles le commençaient le 30 *pyanepsion* [9 novembre], le jour des Chalcées, fêtes qui se célébraient en l'honneur de Minerve et de Vulcain et pour la prospérité des ouvriers en métaux. On y voyait en broderie les exploits de Minerve, et, entre autres, la victoire qu'elle remporta sur Encelade et Typhon. Virgile dans son *Ciris*, vers 20-35, nous a laissé une courte mais brillante description du *peplus* des Panathénées. Dans un des bas-reliefs du Parthénon, un *éphèbe*, ou jeune homme, présente à un homme d'un certain âge une pièce carrée pliée qui paraît être une étoffe, et qui pourrait être le morceau du *peplus* que de jeunes filles ont brodé et qui est soumis à l'examen de

(1) Tom. I, n.° 150, § 23.

l'archithéore ; c'est l'avis de Visconti, qui paraît regarder ce *peplus* comme un voile qui servait de rideau à la statue de Minerve (1).

Les Athéniens qui s'étaient distingués, jouissaient du même honneur, et leurs belles actions, représentées sur le *peplus*, les associaient à la gloire des dieux; quelquefois on leur donnait une couronne d'or aux Panathénées. Cependant Heyne (2) doute de ces particularités, qui ne sont rapportées que par le scholiaste d'Aristophane, et il pense que le passage de ce poète comique (3) indique plutôt les hommes armés qui suivaient la pompe du *peplus*, que ceux auxquels on aurait accordé l'honneur d'être représentés sur le voile consacré à Minerve. Un homme chargé spécialement de veiller à la propreté du *peplus* se nommait *kataniptès*, blanchisseur. Après être revenu d'Éleusis, on allait à la citadelle revêtir du *peplus* la statue de Minerve placée sur un lit de fleurs, nommé *plakis;* et il est probable que c'était alors qu'elle recevait une partie des offrandes qui lui étaient consacrées dans le Parthénon, et dont de curieuses inscriptions nous ont conservé les détails (4).

(1) Voyez le *Stuart* &c., publié par Landon, t. II, pl. XIII, n.° 5, et plus bas, AMPECHONION et ENTATÈR.

(2) *Ciris*, v. 21.

(3) *Equit.* 523.

(4) Parmi les offrandes ou les objets de toute espèce que l'on consacrait aux dieux dans leurs temples, et dont les inscriptions, qui chez les anciens parlent de tout, nous ont conservé le souvenir, on en trouve un grand nombre qui ont rapport au costume, et l'on voit qu'il n'y avait pas de parties, quelque peu importantes qu'elles fussent, dont on ne fît hommage aux dieux. On sait aussi par plusieurs inscriptions athéniennes très-curieuses, que des offrandes de ce genre étaient, ou appendues, ou conservées dans des coffres, κιβώτιον, ou dans des armoires, ἐν πλαισίῳ, placées dans différentes parties du Parthénon. On a soin de désigner celles qui appartiennent au vestibule ou *pronaos* du temple, et celles que l'on gardait dans l'*opisthodome*, ou trésor qui en occupait la partie postérieure. Le gardien des offrandes, en en dressant l'inventaire, probablement pour mettre à l'abri sa responsabilité, indique souvent avec scrupule l'état où elles se trouvent; et il est assez singulier d'apprendre à la postérité par de graves monumens historiques que telles personnes ont consacré à Minerve des robes usées ou qui n'étaient pas terminées, ou d'autres dont la couleur était passée. Les vêtemens ou les parties de costume dont on va voir le détail, et qui, pour plus de commodité, seront disposés dans l'ordre alphabétique, auraient dû être placés au commencement de ce volume dans la partie où il est question des costumes; mais je n'ai connu que trop tard les inscriptions d'où je les ai tirés, et qui appartiennent au premier volume du recueil de M. Bœckh (*Corpus inscriptionum græcarum* &c.), et ma quatrième livraison était imprimée lorsque l'idée m'est venue de mettre à contribution sur ce sujet ces curieux monumens.

AGRAPHOS, ANEPIGRAPHOS, ἄγραφος, ἀνεπίγραφος. On désigne par ces épithètes dans ces inscriptions des vêtemens qui étaient sans ornemens peints ou brodés. Il en est question pour un *holcos*, qui devait être une espèce de *syrma* (robe traînante), ou une robe à grandes rayures (*voy.* plus haut, p. 87, et *Corpus inscript. græc.* de Bœckh, &c. t. I, n.° 155, lig. 6); pour une robe à large bordure de pourpre, *platyalourgis* (*Corp. inscr.* ibid.); pour un *lèdion*, espèce de manteau (*ibid.* et p. 77), et pour un *chitônisque* d'enfant (*ibid.* lig. 5). Comme on fait remarquer dans l'inventaire des vêtemens consacrés ceux qui n'étaient pas ornés de dessins peints ou brodés, il est à présumer que les autres l'étaient.

Cette cérémonie du *peplus* du vaisseau, ces vases qui en avaient la forme, paraissent tenir beaucoup des usages égyptiens et du culte

Alourgis. *Voy.* p. 85-87; *Corp. inscr.* n.° 155, lig. 51, 58. Ici cette robe de pourpre offerte par une femme (*Mnesistraté*) paraît avoir eu dans sa forme quelque chose d'étranger. On lui donne l'épithète de *xeniné*, et c'était un *holcos* (*voy.* Agraphos). Dans la lig. 56 de l'inscription, on se sert du diminutif *alourgidion* pour un vêtement dont le nom est détruit; mais il est joint à une petite tunique ou un *chitônisque* d'enfant, qui n'était qu'à moitié fait, ἡμιπλὴς, et que l'on conservait dans une armoire ou un châssis, ἐμπλαισίῳ, et il se pourrait que ce fût la modeste offrande d'une mère après avoir perdu un de ses enfans. *Corp.* lig. 6, on trouve un chitônisque bordé [περιηγητόν] d'alourgis ou de pourpre, que le temps ou le blanchissage avait décoloré, ἐκ πλύτῳ ἀλυργῖ, à moins cependant qu'on n'entendît aussi par-là la pourpre *dibaphe* ou deux fois teinte (*voy.* ici p. 83).

Aluseis, colliers. *Voy.* p. 122, et *Corp. inscr.* n.° 150, lig. *b*, 35.

Amarantinos. *Voy.* Ampechonion.

Amorginos. *Voy.* p. 85, et *Corp. inscr.* n.° 155, lig. 12. Ce chitôn ou cette robe de lin (lig. 53) est simple, *aplos;* elle est double, *diplos,* ou très-grande (lig. 66), et (lig. 25) elle est destinée à la statue assise [ἕδος] de Minerve.

Ampechonon ou Ampechonion. *Voy.* p. 73, et *Corp. inscr.* n.° 155, lig. 20, 36, 52. On voit un de ces mantelets (lig. 36) dont était revêtue une ancienne statue assise; une inscription le consacrait à Diane. Il se pourrait cependant, d'après la manière dont on s'exprime, que le temple de Diane fût peint ou brodé sur cet *ampechonon*. Ce vêtement (lig. 37) sert aussi à une statue ancienne; il est probable que c'était un de ces *xoana* en bois, de ces statues-mannequins, qu'on revêtait d'étoffes véritables. Autour de celle-ci il y avait un voile ou un rideau, *entatêr,* de couleur amarante. Le *peplus* panathénaïque qui, selon Visconti, aurait servi de rideau à la statue de Minerve, eût été un *entatêr*. On dérobait ainsi les simulacres aux regards pour ne les laisser paraître que certains jours avec plus de solennité.

Amphidées. *Voy.* p. 131, et *Corp. inscr.* n.° 150, lig. 26 *a*. Ces bracelets étaient ici faits de deux chaînes d'or très-minces et très-légères.

Anneaux ou Bagues. *Voy.* p. 186 et suiv. *Corp. inscr.* n.° 150, *a*, lig. 38, 44; *b*, 6, 15, 20, 26, 35, 36, 38, 39. Parmi les anneaux consacrés dans cette inscription on peut en remarquer deux (lig. 6, 20, *b*) offerts à Diane *Brauronia*. Le premier était orné d'un *pinacion*, probablement une petite plaque qui en formait le chaton, et sur laquelle pouvait être quelque inscription; celui qui est désigné (lig. 17) par l'épithète ἄπειρον, n'avait pas été porté. On désigne les anneaux dont le chaton, ou la *sphragide* qui servait de cachet (p. 134), était en jaspe serti d'or (lig. 22, 40, 50), en onyx gravé (lig. 50), en cristal de différentes couleurs (lig. 50). Il y avait aussi des bagues d'argent incrustées d'or avec des sphragides (lig. 48), et d'autres (lig. 50) n'étaient qu'en argent.

Anneaux de Samothrace. Du temps de Pline on désignait ainsi des bagues qui probablement étaient des espèces de talismans travaillés sous l'influence de quelque constellation, et auxquels on accordait de grandes propriétés; ils étaient en or damasquiné de petites étoiles en fer ou en acier : les uns avaient le jonc en or et le cachet en argent; dans d'autres c'était l'inverse : souvent aussi les esclaves enchâssaient dans de l'or leur anneau de fer.

Aplos. *Voy.* Amorginos.

Batrachis. *Voy.* p. 88. Il y est dit que la *batrachis* était un vêtement d'homme : cependant (*Corp. inscr.* n.° 155, lig. 50) et probablement (lig. 19) il est offert à Minerve par une femme; ce qui peut faire croire qu'il était commun aux deux sexes.

Boucles d'oreilles, *diopa*. *V.* p. 118. On en offre (*Corp. inscr.* n.° 150, lig. 25 *b*) deux paires en bois doré; et sous le nom ordinaire d'*enôtia* (*voy.* p. 116), on en consacre (*ibid.* lig. 9 *b*) deux en or à Diane

d'Isis, représentée sur un vaisseau, et à qui l'on donnait aussi un manteau mystérieux : on sait d'ailleurs par Ulpien, que les Athéniens confondaient

Brauronia. Celles que l'on trouve lig. 12 *b*, sont ornées de pierres fines, διάλιθος, et lig. 28 *b*, on en voit consacrer cinq qui ne sont qu'en étain.

CANDYS et CANDYCÈ. *Voy*. p. 73. Il paraît (*Corp. inscr.* n.° 155, lig. 21, 60) que ce vêtement persan avait été adopté par les Athéniennes, qui le portaient de différentes couleurs, ποικίλον, *pœcile* (lig. 21). Celui que consacre Thrasylla (lig. 60) est jaune safran et d'une étoffe légère (κροκωτὴ). *Voy*. p. 88.

CARTOS (*Corp. inscr.* n.° 155, lig. 30, 41, 42). On désignait ainsi les étoffes rases. On voit ici qu'on en employait pour les chlænes légères, *chlanis* et *chlaniscion*. Voy. p. 70.

CATASTICTOS. *Voy*. p. 68, et *Corp. inscr.* n.° 155, lig. 7, 11, 13, 40, 58, 59, 69, 75. Un de ces vêtemens de femme est en lin blanc moucheté de pourpre. Un autre est *xystidote*, ou a la forme de la *xystis* (*voy*. p. 67). Il paraîtrait d'après ceci que la *xystis* était plutôt une robe élégante qu'un costume de campagne. Le *catastictos* (lig. 6) est *dipterygion*, ou à deux ailes, qui s'ouvraient sur les côtés : aussi avait-il été destiné par Xénarète à la statue assise d'une déesse, probablement de Minerve, et il était facile d'en revêtir un simulacre mannequin.

CÉCRYPHALE. *Voyez* p. 101. On voit (*Corp. inscr.* n.° 150, lig. 23 *b*) que ce n'était pas seulement le réseau élégant où les femmes renfermaient leurs cheveux, mais que c'était aussi un ornement pour la crinière des chevaux. Dans le même passage, Xénotime fait l'offrande des mors [*echênia*] de ses chevaux ; et comme ils avaient été renfermés dans la caisse ou le *cibôtion* de Diane *Brauronia*, il est à croire qu'ils lui avaient été consacrés, quoique c'eût été une offrande digne de Minerve *Chalinis*, qui avait pour attribut un frein, en mémoire de celui qu'elle avait donné à Bellérophon pour dompter Pégase.

CHITÔN et CHITÔNION. *Voy*. p. 58, et *Corp. inscr.* n.° 155, lig. 24, 27, 53, 66. Ici ces tuniques sont en *amorgos* (*voy*. plus haut) : l'une, lig. 53, est simple, *aplos*; une autre, lig. 27, est en forme de tour, *pyrgôtos*, probablement presque aussi large dans le haut que dans le bas, ou peut-être en cylindre, ou légèrement conique; elle pouvait convenir à ces anciennes statues en bois, debout, sans mouvement, et en manière de gaîne ou d'hermès. Il est à présumer qu'elle était d'une étoffe raide ou empesée, et qu'elle conservait sa forme de tour dans le châssis, *plaision*, où elle était renfermée. Le *chitôn* que consacre Aristola, lig. 24, est destiné à une statue assise.

CHITÔNISQUE. Voy. *Corp. inscr.* n.° 155, lig. 14, 16, 22, 23, 30, 32, 44, 45, 47, 48, 54, 55, 57, 65. Cette petite tunique est en *amorgos* et *paralourgès*, ou bordée de pourpre (*voy*. p. 86 et 90); lig. 30, elle est d'étoffe rase, *cartos*, sans ornemens, ou *anépigraphe* : c'est celle d'un enfant, et elle a pour *paryphæ* ou bordure (*voy*. p. 57, 86) des *thermastia*, ce qui probablement était une bordure chaude [*thermê*, chaleur]; et peut-être était-elle en fourrures. On sait que les Grecs les ont connues très-anciennement, et que l'on en voit dans les peintures des vases (*voy*. PARDALÈ, p. 78). Ce chitônisque d'enfant, consacré par Mnesistraté, fille de Xénophile, doit être, ou celui d'un de ses enfans, ou la robe qu'elle a quittée en sortant de l'enfance. Lig. 6, le chitônisque est blanc, en forme de tour; et *paracumatios*, ou entouré d'une bande onduleuse, comme les flots [*cumata*], et qui peut-être en rappelait la couleur (*voy*. CUMATILE, p. 89, et PERINÈSA, p. 90). Il était *anépigraphe*, ou sans ornemens peints ou brodés, et avait une large bande de pourpre, *platyalourgès*; ce qui devait être du même genre que le *platysêmos* (*voy*. p. 91) et avoir quelque rapport avec le laticlave des Romains (*voy*. p. 85 et 87). Les mots *platyalourgès*, *paracumatios*, ne se trouvent pas dans les lexiques. Lig. 44 et suiv. on trouve cinq chitônisques, *ctenôtès*, ou en étoffe rase. Peut-être aussi ce terme est-il employé pour désigner une toile, une étoffe tissue avec soin. Un de ces chitônisques est

souvent Minerve avec Isis, et qu'ils prirent la première pour la lune, la même que la divinité égyptienne; Plutarque dit que la Minerve de

bordé d'une bande de plusieurs couleurs, *peripœcile;* il est destiné à une statue droite ou debout, que l'on distingue de celles qui étaient assises [*hédos*]. Un autre chitônisque est *périégète*, ou avec une bordure, probablement de pourpre. On trouve, *Corp. inscr.* n.° 155, lig. 4, ce mot employé seul et comme désignant sans doute un vêtement quelconque bordé de pourpre; et cette expression doit avoir la même signification que *periennète* et *perinésa* (*voy.* p. 90) : lig. 6, sur un chitônisque *periégète* on lisait qu'il était consacré *à Diane par Hippodamé, fille de Théotétès.* Un autre de la même ligne était d'étoffe rase, *ctenôté*, et unie, *leïon;* lig. 4, Glycère, femme de Xanthippe, en consacre un qui est usé, *rhacos;* lig. 6, il y en a un qui n'est qu'à moitié fait; lig. 4, un chitônisque est bordé d'une bande de pourpre, dont la couleur est fanée (*voyez* Alourgis); un autre, lig. 5, est bordé d'une espèce de frange, *exestôn.*

Chlanis, Chlaniscion. *Voyez* p. 75, et *Corp. inscr.* n.° 155, lig. 41, 42. Ces petites chlænes d'enfant avaient un *parabolon*, peut-être une espèce de mantelet: l'une, qui était blanche, d'étoffe rase, l'avait en pourpre; elle était consacrée à Diane : l'autre était sans ornemens ou sans inscription, *agraphos.*

Chlidôn. *Voy.* p. 131 et *Corp. inscr.* n.° 150, lig. 34 *b*. Ce bracelet, ou cet ornement des jambes, était garni de dix petites plaques d'or avec un *apyron*, qui était peut-être la plaque du milieu, plus grande et en or le plus pur, peut-être en or natif et qui n'avait pas passé au feu. On retrouve plusieurs fois cette expression, que les lexiques n'expliquent pas, à moins qu'*apyron* ne signifie que ce *chlidôn* était neuf et n'avait pas servi.

Chrysis. *C. inscr.* n.° 141, lig. 11-12; n.° 150, lig. 49 *a;* n.° 153, lig. 15. Ce devaient être des ornemens en or. Peut-être étaient-ce aussi des fioles ou des vases en or; car celle du n.° 141, lig. 11, pèse 393 dr. 3 obol. ou 3 liv. 7 onc. 4 gr. 41,62 grains, = 1,714 kil. *; ce qui eût été bien lourd pour des bijoux. En supposant l'or à 1000, cette chrysis eût valu 590 fr. 54 c. Les chrysis du n.° 141, lig. 11-12, pèsent, l'une, 118 dr. : 1 liv. 4 gr. 64,31 grains = 508 gr. 229, valant 1745 fr. 75 c., et l'autre, 138 dr. 2 ob. = 602,025 gram. ou 1 livre 3 onces 4 gr. 64,47 gr. valant 2078 fr. 63 c., ce qui est encore bien pesant pour des ornemens, à moins que ce ne soient ceux de quelque statue.

Chrysium et Chrysidium. *Corp. inscr.* n.° 150, lig. 25 *a*, 13, 15, 21, 33 *b*; n.° 153, lig. 3. Il paraît que c'étaient de petites plaques d'or dont on ornait les bordures, les *ochthoïboi* des vêtemens. Par le poids de 3 oboles de l'une d'elles, n.° 150, lig. 21 *b*, on voit qu'il y en avait de très-légères; d'autres devaient être plus lourdes et avoir assez de valeur, puisqu'on fait remarquer, n.° 150, lig. 13 *b*, que ce *chrysium* avait été enlevé par Aristoclès à la grande statue de Minerve. Il devait, comme ornement, être en proportion avec la grandeur colossale de la statue. Un autre *chrysium*, n.° 150, lig. 15 *b*, fut trouvé chez un fondeur: il avait peut-être aussi été enlevé à la même statue. Il ne fallait pas que ce fût une simple plaque en or : ce devait être un ornement qui avait quelque chose de particulier, puisqu'on put le reconnaître parmi tous les objets et les plaques en or que

* L'abbé Barthélemy établit la drachme ou à 79 grains, ce qui donne un talent de 51 livres 6 onces 7 gros 24 grains; ou à 83 grains, le talent alors est de 54 livres 4 gros 48 grains : mais M. Letronne, de l'Académie royale des inscriptions, en prenant la moyenne proportionnelle du poids d'un grand nombre de monnaies d'or et d'argent attiques, a trouvé que la drachme pesait 4,3625 grammes, ou 82 grains 13345, ou 1 gros 10 grains 13345. On sait qu'il y avait 6000 drachmes dans le talent, qui contenait 60 mines, et que la mine était de 100 drachmes. Ainsi, d'après M. Letronne, le talent attique était de 26 kilogrammes 175, ou de 53 livres 7 onces 4 gros 52 grains 65125; l'obole était la sixième partie de la drachme. La table suivante indique en kilogrammes et en livres la valeur des différentes parties du talent d'or et d'argent, d'abord dans la supposition que ces métaux soient ou purs, à 1000, ou alliés comme

Saïs n'est autre chose qu'Isis. Il y aurait encore d'autres rapprochemens à faire entre les différentes cérémonies des Panathénées et les

devait avoir le fondeur. N.° 150, fig. 21 *b*, il y a un *chrysium* sans marque ou sans ornement; ce qui montre que les autres en portaient. N.° 153, fig. 3, on voit des *chrysidia* ornés de pierres fines, *dialitha*.

CIGALES. *Voy.* p. 102, *C. inscr.* n.° 153, fig. 4.

COLLIERS. *Voyez* p. 121. On trouve (*C. inscr.* n.° 153, fig. 8) des colliers, *hormoi*, désignés par l'épithète *plateis*, larges, ce qui n'indique pas leur forme. Peut-être étaient-ils faits de plaques larges et minces. N.° 153, fig. 1, 2, on voit un grand collier en or orné de pierreries. Au n.° 150, fig. 52 *b*, l'HYPODÉRIDE, *voy.* p. 121, n'est, comme les boucles d'oreilles qui y sont

notre monnaie, qui est à 0,900, ou avec un dixième d'alliage; on trouve ensuite le talent d'argent de 5500 de nos francs qu'établit M. Letronne en prenant sans doute une moyenne proportionnelle entre l'argent à 1000 et celui à 0,900; le premier vaut 222 francs 222 cent. le kilogramme, et l'autre 200 francs. L'argent de M. Letronne, à 11 deniers de fin, serait à 0,945,63 et vaudrait 210 fr. 12 cent. Selon l'abbé Barthélemy, *Anacharsis*, in-8.°, 1789, t. VII, p. 271, la proportion de l'or à l'argent du temps de Philippe, au milieu du IV.° siècle avant notre ère, était :: 10 : 1; vers le milieu du V.° siècle :: 13 : 1; vers la fin :: 12 : 1; aujourd'hui, elle est :: 15,5 : 1.

				POIDS.		VALEUR, OR à 1000.	ARGENT à 1000.	ARGENT à 945,63.	ARGENT à 0,900.
				kil. gr.	li. on. gr. gr.	fr.	fr.	fr.	fr.
			Obole	0, 72708	13,6889	2,504	0,16,15	0,1527	0,14,54
		6.	Drachme	4,3625	82,13345 ou 1, 10,13345	15,0263	0,96,43	0,9166	0,87,25
	600.	100.	Mine	436,25	14, 2, 5,34419	1502,638	96,94	91, 66	87,52
36000.	6000.	60.	Talent.	26,175,000	53, 7, 4, 52,65125	90158,3217	5816,66	5500.	5235

	OR à 1000.		OR à 0,900.		ARGENT à 1000.		ARGENT à 0,945,63.		ARGENT à 0,900.	
Kilog.	fr. 3444,444	....	fr. 3100	....	fr. 222,222	....	fr. 210,12	....	fr. 200	″
Livre.	....	fr. 1686,055	....	fr. 1517,45	....	fr. 108,777	....	fr. 102,83, 3	....	fr. 97,190
Hect.	344,444	....	310,0	....	22,222	....	21,012	....	20,000	″
Once.	....	105,378	....	94,71	....	6,798	....	6,427	....	6,11,8
Décag.	34,444	....	3,100	....	2,222	....	2,1012	....	2,000	″
Gros.	....	13,17225	....	11,83,8	....	0,84,9	....	0,80,35	....	0,76,47
Gram.	3,444	....	3,100	....	0,222	....	0,2101	....	0,2000	″
Grain.	....	0,18291	....	0,16,4	....	0,1,18	....	0, 1,116	....	0,106
Décig.	0,344	....	0,3100	....	0,022	....	0,0210	....	0,0200	″

Tableau compara[...]*tées aux Mesures françaises du kilogramme, de la livre et du franc.*

											6 et suiv. édition allemande.	POIDS.					VALEUR.
												gram.	liv.	on.	gro	gr.	fr. c.
1											Lepton du nouvea[...]	000,01298	...	...	...	0,2444	0,2738
7	1										Chalque [...]	000,0908	...	...	...	1,711	01,916
56	8	1	Ob[...]									000,72708	...	...	...	13,6890	15,333
57,568	8,224	1,0285	1[...]									000,74723	...	...	...	17,522	15,762
76,7928	10,9704	1,3713	1,3[...]									1,0367	...	...	...	18,773	22,854
93,3296	13,3328	1,6666	1,6[...]									1,2114	...	...	...	22,816	25,454
336	48	6	5,[...]									4,3625	...	...	1	10,1335	0,91,666
345,576	49,368	6,1710	[illegible]									4,4846	...	...	1	12,0791	0,94,232
460,756	65,822	8,228	[illegible]									5,9809	...	...	1	40,2502	1,2567
560	80	10	9,7[...]									7,2679	...	...	1	64,8348	1,5471
820,848	117,254	14,658	14[...]									10,6575	...	...	2	56,6503	2,239
33600	4800	600	583[...]								[...] romaine :: 4 : 3	436,25	...	14	2	5,344	91,666
34557,6	4936,8	617,1	6[...]									448,68	..	14	4	59,702	94,278
46065,6	6580,8	822,6	79[...]									598,09	1	3	3	55,022	125,674
56000	8000	1000	97[...]									726,79	1	7	3	19,484	152,715
2237,76	319,68	39,96	3[...]								[...]uveau, la moitié	29,054	...	...	7	43,004	6,104
504000	72000	9000	8[...]									654,37	1	5	3	17,822	1374,99
1728068	246864	30858	30[...]									kil. 22,436,33	45	13	2	60,154	714,382
2016000	288000	36000	3[...]								[...]b. d'Hér. 3/5 du tal. d'Égine = 80 liv. rom.	26,175	53	7	4	52,651	5500
2069088	295584	36948	3[...]								[...]en ; il était au talent attique :: 72 : 70..	26,864	54	7	7	41,757	5644,19
2807768	386824	48353	47[...]								[...]tique ; était au talent eub. :: 100 : 75..	35,886	72	14	1	59,324	7540,44
2419201	345600	43200	4[...]								[...]de Babylone	31,410	64	2	5	24,781	6599,95
3360000	480000	60000	5[...]								Talent d'Égine, de Cor., de 3600 stat.	43,625	88	14	3	46,418	9166,60
74,984	10,712	1,339	[illegible]	1							Sesterce romain	gram. 0,972	...	...	...	0,0183	0,204
87,360	12,480	1,560	[illegible]	0,857	1						Scripulum	1,134	...	...	...	21,350	0,238
349,776	49,968	6,246	[illegible]	3,428	4	1					Sextula	4,541	...	...	1	3,494	0,95, 42
299,992	42,856	5,357	[illegible]	4	4,664	1,166	1				Denier	3,891	...	...	...	69,725	0,81, 76
1050	150	18,750	1[...]	48	12	3	3,5	1			Sem-uncia.	13,632	...	...	2	12,651	2,864
2100	300	37,50	3[...]	96	24	6	7	2	1		Uncia.	127,265	...	...	4	25,302	5,729
25200	3600	450	4[...]	336	288	72	84	24	12	1	As.	327,187	...	10	5	39,645	68,749

En regard de la page 228.

fêtes d'Isis, telles que les courses aux flambeaux, qui ajouteraient à la ressemblance. Ainsi il paraît qu'on peut suivre l'opinion de l'abbé de

jointes, qu'en bois doré. Sous le n.° 150, lig. 27 *a*, un *streptos*, ou collier en chaînes tressées, n'est que de fil d'argent doré et pèse 58 drach. 4 oboles = 8 onc. 6 gr. $\frac{1}{5}$ ou 0,253,83 gramme; ce qui était assez lourd pour un collier. Les *amphidées* du n.° 150, lig. 26 *a*, peuvent être prises pour des colliers ou pour des bracelets. Ces deux chaînes d'or très-minces ne pesaient que 1 drach. 2 ob. et pouvaient valoir 20 fr.

Colocasia. C'était un petit manteau ou un mantelet très-court, fait ordinairement d'une étoffe épaisse et feutrée. On le voit dans les statues antiques à quelques divinités, entre autres à Minerve.

Colossinus, espèce de pourpre que, selon Pline, on tirait de la fleur du cyclame.

Couronnes, Stephanos, Stephané. *Voyez* p. 102-105. Les couronnes en or dont il est si souvent question dans les inscriptions, étaient composées de feuilles de différentes plantes, imitées avec des lames d'or de diverses épaisseurs. On les nommait *phylla*, *petala*: ce sont les *bracteæ* des Romains. On désignait par le terme de *thallon*, comme branche par excellence, les couronnes de feuilles d'olivier. On voit (*C. inscr.* n.° 151, lig. 21; n.° 153, lig. 19) que l'on consacrait des feuilles en or détachées, et qui pouvaient être destinées à remplacer celles qui venaient à manquer dans les couronnes des dieux, ou à former celles qu'on décernait comme récompenses. Le poids des feuilles du n.° 151, lig. 21, était de plus de 2900 drachmes, et elles étaient recourbées, ou peut-être toutes façonnées et prêtes à être employées. Les 2900 drach. donnent 25 liv. 8 onc. 4 gros 61,70 grains, ou 12 kilogr. 521, et l'on aurait pour la valeur intrinsèque de ces feuilles d'or consacrées dans le Parthénon 42,231 fr. 22 cent. Cette valeur est plus considérable que celle des dix-huit couronnes d'or confectionnées dont quelques inscriptions de M. Bœckh nous ont conservé les poids sous les n.os 138, 139, lig. 20, 22; n.° 140, lig. 10, 11; n.° 141, lig. 6, 7, 9, 10, 14, 29, 30; n.° 142, lig. 7, 8; n.° 150, lig. 31 et suiv.; n.° 151, lig. 26, 27, 30-33; n.° 152, lig. 17-19, 21; n.° 153, lig. 7, 8. De ces couronnes, celle dont le poids est le moindre (n.° 150, lig. 13) ne pèse que 17 dr. 3 ob. ou 74,162 gram. et ne vaut que 262 f. 95 c. Celle qui est la plus lourde (n.° 14, lig. 13, 14) pèse 1250 drachmes, = 5,453 kil. et elle vaudrait 18,940 f. 29 c. Les deux plus fortes après celle-ci, qui probablement étaient destinées à la grande statue de Minerve, pesaient, l'une, 272 dr. 3 ob. = 1 kil. 188,78 valant 4083 fr. 68 c., et l'autre, 246 dr. 3 obol. = 1,075,27 kil. 3703 fr. 72 cent. Ces deux grandes couronnes sont désignées comme les *aristeia* de la déesse; peut-être étaient-ce les prix qu'elle accordait aux vainqueurs dans les divers concours des fêtes en son honneur, telles que les Panathénées.

Parmi les couronnes d'olivier en or, n.° 150, lig. 13-15; n.° 151, lig. 32, 33; n.° 157, lig. 17-19, il y en a une, n.° 150, lig. 15, qui pèse 85 drach. = 977 fr. 23 c., et qui, offerte par la république et placée dans l'Hécatompède, doit servir de prix au vainqueur dans le concours de la cithare; une autre couronne, mais qu'on ne dit pas être en olivier, pèse 66 dr. 5 ob. = 104 liv. 26, et a été offerte par Lysandre, fils d'Aristocrite, Lacédémonien, après la prise d'Athènes. (404 avant J. C.)

On trouve, n.° 139, lig. 20-33; n.° 141, lig. 7, trois couronnes offertes à la Victoire, dont la statue colossale de Minerve tenait à la main la statue; l'une pesait 70 drach. plus du double des autres: n.° 153, lig. 7, 8, on en voit une ornée de pierres fines: une autre, n.° 159, lig. 7-9, a un *prométôpidion*, un frontail, ou la partie qui s'avançait sur le front en or; elle était ornée de clous, et l'on n'indique pas le poids de cette offrande faite à Délos. Mais, puisque l'on fait remarquer dans une couronne en or que le *prométôpidion* était aussi en or, il faut qu'il n'en ait pas été toujours ainsi, et qu'il ait pu se détacher à volonté et être d'une autre matière, peut-être en pierres fines. Le prix de plusieurs couronnes d'or,

Fontenu (*Mémoires de l'Académie des inscriptions*, t. V, p. 100 et 101), et croire que les Panathénées furent apportées aux Athéniens par les colonies égyptiennes et par leurs premiers rois (*voyez* Meursius, *Panathenaia*).

n.° 140, n.° 141, lig. 9, 12, 14, 15, a en partie disparu : d'autres, aux n.os 139, lig. 4, 20, 21; n.° 150, lig. 18; n.° 151, lig. 30, ne sont pas évaluées, et il est alors probable qu'elles étaient très-légères. N.° 151, lig. 27, 28, on ne donne pas la valeur de trois couronnes d'or consacrées à Minerve par les archontes Eubulides (XCVI.e olympiade 3 [394 avant J. C.]), Démostrate (XCVII.e olymp. 3 [390 avant J. C.]), Mystichidès (XCVIII.e olympiade 3 [385 avant J. C.]), à l'occasion de la célébration des grandes Panathénées.

La couronne rapportée n.° 151, lig. 29, était une offrande modeste, et elle n'était qu'en argent.

CROCOTE. *Voy.* p. 88; *C. inscr.* n.° 155, lig. 60, 63, 64.

CTENÔTOS, étoffe rase. *V.* CHITÔNISQUE.

DIOPA. *Voy.* BOUCLES D'OREILLES.

DIPLOS, robe ou manteau double *Voy.* p. 74, 76, et ici AMORGINOS.

DIPTERYGION, vêtement à deux ailes. *Voy.* p. 54, et ici CATASTICTOS.

ENCYCLON. *Voy.* p. 89; *C. inscr.* n.° 155, lig. 50. Ici cette robe paraît bordée d'une bande *pœcile,* ou de plusieurs couleurs.

ENÔTION. *Voy.* p. 116, et ici BOUCLES D'OREILLES.

ENTATÈR, rideau. *Voy.* AMPECHONION.

EPIBLÈMA. *Voy.* p. 69, et *C. ins.* n.° 155, lig. 33, 35. Ici deux de ces espèces de manteaux consacrés par des femmes paraissent ornés d'une manière particulière et nouvelle; c'est ce qui pourrait faire croire, outre l'épithète appliquée à un de ces vêtemens, que le genre de ces ornemens était de plusieurs couleurs; et l'on y avait représenté pour *sémeion* (*voy.* p. 91, et 65, POLYMITOS), en peinture ou en broderie, Bacchus faisant une libation et Ariadne qui versait le vin. Ces détails et tant d'autres montrent (*voy.* p. 52) qu'on se ferait une idée très-fausse du goût des Grecs, si l'on croyait qu'ils étaient très-simples dans leurs costumes : on voit qu'ils y aimaient, pour ceux qu'ils offraient aux dieux et que les statues en or et en ivoire reproduisaient, et pour ceux qu'ils portaient eux-mêmes, des ornemens d'un genre qui, à bien des époques de notre goût moderne, encore plus variable que celui des Grecs, nous aurait paru extraordinaire et bizarre. Peut-être cet épiblème l'était-il aussi alors et frappa-t-il celui qui fit cet inventaire des offrandes; et le mot *cainon,* qui signifie *nouveau,* mais qu'on peut rendre aussi par *inusité, extraordinaire,* le ferait penser. L'autre épiblème est du même genre. On y avait brodé dans le milieu diverses figures, *zôdia.* Voyez p. 68, 69, CATASTICTOS et ZÔOTE, et ici, CATASTICTOS

HIMATION, nom générique de vêtemens d'homme ou de femme. *C. inscr.* n.° 155, lig. 19, 27, il est blanc, bordé de pourpre, *paralourgès,* et Mnesistraté, fille de Xénophile, en a revêtu la statue assise *en marbre* de Minerve. Cette distinction montre qu'il y avait une autre statue du même genre faite de toute autre matière.

HOLCOS. *Corp. inscr.* n.° 155, lig. 61. *Voyez* AGRAPHOS.

HORMOS, HYPODERIS. *Voy.* COLLIERS.

LÆDION. *Voyez* p. 77, et *Corp. inscr.* n.° 155, lig. 46 : ce vêtement est ici *anépigraphe,* sans ornement.

LEUCOLINÊ, robe blanche en lin (*Corp. inscr.* n.° 155, lig. 17), mouchetée ou rayée de pourpre. Ces deux vêtemens sont offerts par des femmes. Je remarque que, dans les offrandes de ces inscriptions, tout ce qui tient au costume ou aux vêtemens, est consacré par des femmes; qu'il n'y a que des hommes qui offrent des couronnes, et que les anneaux ou les bagues sont donnés par des hommes et par des femmes.

OCHTHOIBOS. *Voy.* p. 55, et ici CHRYSIUM. *C. inscr.* n.° 150, lig. 33 *b,* on trouve consacré un *ochthoibos,* espèce de bordure.

ONYX. *C. inscript.* n.° 150, lig. 35 *b.* *Voyez* ANNEAUX.

ORARIUM. Il paraît que cette partie du vêtement était la même que le *lorum,* et

36. FEMME DRAPÉE (fragment de), *marbre*, n.° 765, pl. 179.

UNE petite figure de femme relève de la main droite le bas de sa robe; ce fragment d'un joli style fait regretter qu'il ne soit pas plus considérable: il serait possible qu'il eût fait partie d'un bas-relief où était représentée quelque cérémonie, telle que celle des Panathénées, ou qu'il eût appartenu à une figure de l'Espérance, divinité à laquelle on donnait ordinairement cette attitude. [H. 0m,521. = 1 pi. 7 po. 2 li.]

37. FEMME DRAPÉE (fragment de), *marbre*, n.° 784, pl. 179.

SI ce morceau, dont le travail paraît une imitation de celui d'ouvrages assez anciens, n'a pas fait partie d'un grand sarcophage, il doit provenir de la frise de quelque temple. Quoiqu'un peu sèche, cette sculpture est d'un beau caractère comme sculpture monumentale et adaptée à de grandes dispositions d'architecture. La tunique à manches courtes et à plis très-

que quelquefois ce morceau d'étoffe mis autour du cou ou de la poitrine servait à s'essuyer la bouche.

OTHONION. *Corp. inscr.* n.° 155, lig. 59. Il paraît que c'était un morceau d'étoffe ou de toile de coton dans lequel on renfermait des vêtemens.

PARABOLON. *Voy.* CHLANIS et CHLANISCION.

PARACUMATIOS. *Voyez* p. 84, CROCUS, et ici CHITÔNISQUE.

PARALOURGÈS. *Voyez* p. 86, et ici CHITÔNISQUE et LEUCOLINÈ.

PARYPHÈS. *Voyez* p. 57, 86, 87, et ici CHITÔNISQUE.

PERIÉGÈTE. *Voy.* CHITÔNISQUE.

PERIPŒCILE, ou bordé de bandes de diverses couleurs. *C. inscr.* n.° 155, lig. 10, 44. *Voy.* CHITÔNISQUE.

PHYLLA, feuilles recourbées en or. *C. inscr.* n.° 151, lig. 21. *Voyez* COURONNES.

PHYSETÈR, espèce d'éventail, comme on en voit souvent en forme de palmettes avec un manche dans les peintures des vases, et que portaient probablement dans les Panathénées les femmes étrangères pour rafraîchir les Athéniennes. *Corpus inscript.* n.° 155, lig. 48.

PINACION. *Voyez* ANNEAUX.

PLATYALOURGÈS. *C. inscript.* n.° 155, lig. 19, 48. *Voy.* CHITÔNISQUE, et p. 85, 87, 91, LATICLAVE.

PŒCILE, POIKILOS, peint ou de couleurs variées. *Corp. inscr.* n.° 155, lig. 15, 16, 21, 50, et CANDYS, ENCYCLON.

PROMETÔPIDION. *Voyez* COURONNES.

PYRGÔTOS, en forme de tour. *Voy.* CHITÔN, CHITÔNISQUE.

RHACOS, vêtement usé. *Voyez* CHITÔNISQUE.

SARRACA, tunique barbare en soie, ornée d'une bande tissue d'or, *chrysoclave*. Isidore définit ainsi cette tunique : *de olovero cum chrysoclavo*. Voyez Rubenius, &c. p. 5.

SÈMEION. *Voy.* p. 91, et ici EPIBLÈMA.

SPHRAGIS (*voy.* p. 134), pierre fine, gravée ou unie, sertie comme un cachet sur les bagues. *Voy.* ANNEAUX. *C. inscr.* n.° 150, lig. 27, 36 et suiv.

STEPHANOS. *Voyez* COURONNES.

STLENGIS. *Voy.* p. 114 et *Corp. inscr.* n.° 159, lig. 9-12, où ces ornemens de tête, consacrés à Délos, ne sont qu'en bois doré ou peut-être doublé d'or. Nicias, fils de Niceratus, offre huit de ces *stlengides*.

STREPTOS. *Voy.* p. 125, et ici COLLIERS.

THERMASTIA, peut-être des fourrures ou des bordures chaudes. *Voy.* CHITÔNISQUE.

TRIBÔNION. *Voy.* p. 72, 81; *C. inscr.* n.° 155, lig. 24.

XYSTIDOTE. C'était probablement une espèce de *xystis*. Voyez p. 67, et ici CATASTICTOS.

ZÔMA. *Voy.* p. 68; *Corp. inscr.* n.° 155, lig. 17.

fins, le *peplus* à plis étroits et réguliers, méritent d'être remarqués, ainsi que la coiffure ornée de bandelettes. L'urne et la torche que tient cette femme peuvent la faire regarder, ou comme une prêtresse, ou comme une de ces jeunes filles chargées de différentes fonctions dans les cérémonies solennelles des Grecs, et qu'on distinguait par les noms d'*hydriaphores* lorsqu'elles portaient les urnes d'eau ou de liqueurs sacrées, de *lychnophores*, de *dadouques*, de *lampadaphores*, quand elles tenaient à la main des torches ou des lampes. Cette figure, par son costume et par ses accessoires, aurait quelque rapport avec les femmes qui célèbrent les pompes des Panathénées sculptées sur la frise de la *cella* du Parthénon. [H. 1^{m},039. = 3 pi. 2 po. 5 l. — L. 0^{m},540. = 1 pi. 8 po.]

38. Apollon, Diane, Latone, n.° 342, pl. 122, *marbre grec.*

Ce bas-relief grec et les trois qui suivent, où l'on voit une élégante imitation de l'ancien style, et que pendant long-temps on regardait comme des ouvrages étrusques, peuvent être mis au rang des monumens les plus précieux, non-seulement du Musée royal, mais même de toutes les collections de sculptures antiques; ils faisaient autrefois partie de celles de la villa Albani et ont été acquis par Louis XVIII. Les compositions de ces bas-reliefs et de ceux que possèdent, en très-petit nombre, les autres musées, ont entre elles une grande analogie et offrent les mêmes sujets avec quelques légères variétés dans la disposition des personnages. Ils ont donné lieu, comme on le pense bien, à des explications diverses de la part des savans qui les ont publiés. Winckelmann, dans ses *Monumens inédits*, y voit des divinités; il est en cela suivi par Zoëga et M. Carlo Fea, qui cependant n'y reconnaissent pas les mêmes dieux. Visconti n'admet qu'en partie ces explications. Suivant le savant interprète du *Musée Pio-Clémentin*, les personnages que nous voyons en action dans ces bas-reliefs ne sont pas les divinités elles-mêmes, mais des prêtres ou des acteurs des drames sacrés, qui ont pris les costumes des dieux et qui en jouent les rôles; ce sont des monumens de la reconnaissance, ou des actions de grâces rendues à certaines divinités par les choréges, dont il est souvent question dans les inscriptions grecques. Ces choréges étaient les chefs des chœurs et des danses sacrées, partie brillante des fêtes de la Grèce, et dont ils faisaient une portion des frais. Ce qui donne peut-être le plus de probabilité à cette opinion et affaiblit celle des autres antiquaires, c'est qu'on voit dans plusieurs de ces bas-reliefs le principal personnage, qui serait Apollon, rendre des hommages à une figure de divinité élevée sur une colonne et qui paraît être un Apollon : il n'est pas à croire que ce dieu adresse ainsi à son propre simulacre, ou même à celui d'une autre divinité, des prières ou des louanges; et l'on peut ici, ainsi que dans tant d'autres occasions, adopter l'opinion de Visconti, et voir dans ces bas-reliefs des monumens choragiques (1).

(1) Il y avait quelquefois deux choréges de tribus différentes. Ces fonctions onéreuses n'étaient pas ordinairement volontaires, non plus que celles du *triérarque*, chargé des dispositions et des dépenses pour les fêtes navales qui faisaient partie

Nous avons, il y a quelques instans, émis l'opinion que ces bas-reliefs étaient imités de l'ancien style; mais ce sont des imitations libres et faites à des époques où la sculpture était dans toute sa force, et où elle embellissait, en les reproduisant, les ouvrages des anciennes écoles. C'étaient des inspirations ou des réminiscences affaiblies, plutôt que des copies rigoureuses de ce premier style, dont on conservait la naïveté en l'unissant à plus de correction dans le dessin et à plus de justesse dans les mouvemens. Le goût d'archaïsme, ou, pour ainsi dire, de contrefaçon des productions des vieux temps, n'empêchait pas que souvent on ne se permît de mettre plus de grâce dans la composition et d'assouplir la raideur des figures, surtout lorsqu'il ne s'agissait pas de reproduire et d'offrir à la vénération la copie de quelque antique simulacre détruit ou perdu et censé retrouvé, copie qui devait alors, pour avoir droit aux mêmes respects, être d'une exactitude à faire illusion à la piété la plus clairvoyante, et reproduire à ses yeux investigateurs l'ancienne idole tombée du ciel ou créée, avec l'aide des dieux, par les mains du divin Dédale. Mais nos bas-reliefs n'étaient pas dans ce cas, et ils n'ont jamais été des objets de culte et d'adoration; et, quoiqu'ils aient été présentés par des savans du premier ordre comme des imitations du plus ancien style, il me semble qu'ils n'en offrent pas les caractères, ou qu'ils y auraient été adoucis ou altérés plus peut-être même qu'il ne

de quelques solennités. On était obligé, d'après sa fortune, à remplir ces places, et de manière à satisfaire le peuple en y déployant de l'éclat. Aussi les choréges, pour mériter ses faveurs, mettaient-ils dans les fêtes qu'ils donnaient beaucoup d'amour-propre et de zèle et luttaient-ils de magnificence. D'après une ancienne loi, on ne pouvait être tenu à être chorége que de deux années l'une. Les orphelins ne devenaient choréges ou triérarques qu'un an après leur majorité, et l'on regardait comme un privilége et une récompense d'en être exempté. L'état contribuait cependant pour une partie des frais; mais le chorége faisait instruire chez lui ou dans quelque autre lieu, par des maîtres qu'il payait, les chœurs dont il était chargé; et, comme ces chefs des différens chœurs des fêtes eussent voulu avoir les meilleurs maîtres de chant et de danse, ainsi que les plus habiles joueurs de flûte, c'était le sort qui décidait l'ordre d'après lequel ils étaient appelés à les choisir parmi ceux qu'avaient proposés les tribus. La liberté dont se vantaient les Athéniens n'empêchait pas qu'afin de pourvoir aux amusemens du peuple, auquel on donnait deux oboles [31 cent. $\frac{1}{3}$] par tête pour qu'il assistât aux fêtes, on ne pût forcer les parens à livrer aux choréges les jeunes gens qu'on destinait à devenir des chanteurs ou des musiciens. Les pères et mères avaient des raisons de craindre pour les mœurs de leurs enfans; mais une loi de Solon les rassurait, et voulait que les choréges eussent au moins quarante ans. Les chefs des chœurs les entretenaient pendant le temps de leurs exercices et des fêtes : ils fournissaient ce qui concernait les décorations, ornaient d'or et de pourpre et de riches étoffes les statues des dieux; ils devaient, ainsi que les chœurs, être pompeusement vêtus; les couronnes d'or, les masques, étaient à leurs frais. Malgré ces dépenses, il était rare que les choréges en fissent hors de proportion avec leur fortune, et il paraît, d'après les calculs de M. Bœckh, qu'en faisant bien les choses ils ne dépensaient pas au-delà du septième de leur revenu. Lorsqu'on était content d'eux, et surtout lorsqu'ils étaient vainqueurs dans les fêtes, on leur faisait des présens et on leur accordait des indemnités. *Voyez* Bœckh, *Économie politique des Athéniens* [*Staats Haushallung der Athener*], t. I, p. 321, 484, 487.

conviendrait à une imitation libre. Sans prendre des objets de comparaison parmi des ouvrages qui n'existent plus et dont nous ne pouvons nous faire une idée que d'après les descriptions souvent très-incomplètes des auteurs, et sans supposer ce que pouvaient être au VIIe siècle avant notre ère les bas-reliefs du célèbre coffre de Cypsélus, nous pourrions avoir recours à des médailles, à des peintures de vases et aux statues d'Égine. Il est vrai que l'on est loin de connaître positivement les époques de ces monumens; mais cependant on trouve dans les anciennes médailles d'Athènes, dans celles des Orestiens, de Thurium, de Pæstum, dans des peintures de vases de la grande Grèce, un caractère de dessin qui se rapproche bien plus de ce qu'il devait être dans les premiers temps de l'art, que ne le pouvaient les compositions qui ont servi de modèles à nos bas-reliefs. Quant aux statues d'Égine, dont il sera question en détail dans une autre partie de cet ouvrage, peut-être reculerait-on trop leur époque, si on la portait au-delà du milieu du VIe siècle avant notre ère. La facilité, l'élégance des attitudes, l'ajustement des draperies de nos bas-reliefs, ne sentent pas leur haute antiquité et n'ont rien de la sécheresse et de la minutie de détails, et, si je puis m'exprimer ainsi, de la rigidité de contours ou de formes de la plupart de ces monumens : leurs originaux ne devaient dater que du moyen âge de la sculpture antique grecque, et peut-être même est-ce encore les placer trop loin. Quant aux imitations que nous possédons, elles sont certainement de temps très-postérieurs : à les voir dans leur ensemble et même dans quelques-uns de leurs détails largement et savamment traités, on peut juger que, lorsqu'elles ont été faites, Phidias, Polyclète, Alcamène, et probablement même Praxitèle, avaient établi déjà dans leurs sublimes productions les plus belles proportions du corps et tout ce qui constitue la dignité et l'élégance du dessin. On retrouve ces qualités dans nos bas-reliefs. Ce devaient être pour les anciens comme pour nous les ouvrages des temps de la chevalerie que nous reproduisons : nous en conservons l'ensemble, et, autant que possible, le sentiment; mais nous en épurons le dessin. Peut-être un jour découvrira-t-on quelque nouveau bas-relief choragique accompagné d'inscriptions qui, éclaircissant nos doutes, nous feront connaître l'époque de monumens de ce genre. Et qui sait si nous n'en devrons pas quelques-uns à l'empereur Adrien ou à Hérode Atticus, passionnés pour l'archaïsme, et qui, par leur manie de faire imiter d'anciens ouvrages, nous ont probablement exposés à regarder comme productions des temps reculés celles auxquelles ils se plaisaient à donner le style des différentes époques de la sculpture?

Dans le bas-relief qui a donné lieu à ces développemens, les trois choristes paraissent avec le costume et sous le caractère d'Apollon, de Diane et de Latone : ils s'avancent en cérémonie et à pas réglés par le son de la lyre vers la statue d'Apollon élevée sur une colonne ou un pilier, et qui, autant que la dégradation du marbre permet de le distinguer, paraît tenir à la main une patère; mais certainement ce n'est pas un arc, ainsi que le croit Winckelmann dans ses *Monumens inédits,* dont le premier volume a pour vignette ce bas-relief. Cette statue, selon l'opinion de

Zoëga (1), est celle d'Apollon *Agieus,* ou qui préside aux chemins; il est probable qu'elle était placée à l'entrée de son temple, qu'on ne voit pas ici comme dans d'autres bas-reliefs, et vers lequel se dirigent les trois choristes. La figure du premier, qui représente Apollon, est remplie d'élégance et de cette grâce féminine que l'on donnait à ce jeune dieu. A son costume, on le prendrait pour une déesse, et c'est celui qui caractérise l'Apollon Citharède et le Musagète. Sa longue robe est, ou le *chitôn podère,* tunique longue, ou peut-être l'*orthostade,* relevée par une large ceinture : elle n'a pas de manches dans la gravure, mais elle devrait en avoir; et le marbre est si usé dans cette partie, qu'il laisse dans le doute et qu'on n'aperçoit que des traces presque insensibles de l'étoffe dans quelques endroits. Le grand manteau ou *pharos* qui couvre les épaules d'Apollon et retombe en arrière en longs plis onduleux, lui donne beaucoup de dignité; ses cheveux, de même que ceux de Diane et de Latone, sont divisés en tresses effilées qui descendent sur ses épaules, et sa tête, comme les leurs, est ornée de la *stephané,* qui, par sa forme plus rabaissée et ses deux pointes plus détachées, diffère de celles que nous avons vues à des figures de divinités sur le bel autel triangulaire d'ancien style, pl. 173, 174. Apollon, ou le choriste qui le représente, paraît inspiré et unir ses chants à l'harmonie de sa lyre. Nous retrouverons dans les bas-reliefs suivans cet instrument plus complet et qui nous offrira mieux le sujet de quelques remarques. Mais on peut faire remarquer ici la large bande qui passe autour du poignet du musicien, et qui devait servir de soutien à la main. D'après l'état du marbre, on peut croire que cette lyre était à sept cordes, et l'on retrouve les chevilles qui les fixaient; car le sculpteur avait cru ne pas devoir les indiquer autrement. Cette lyre présente deux particularités qui y sont peut-être plus sensibles que dans les autres. L'une est cette pièce carrée que l'on voit sur la *magade* ou la partie creuse de la lyre, au-dessous du bras droit : ce pouvait être une espèce de chevalet qui soutenait les cordes et qui servait peut-être à en modifier les tons, selon la place où on le mettait. L'autre particularité, qui, ce me semble, n'a pas encore été observée, et que présentent d'autres lyres de cette espèce, qui est la grande lyre ou le *barbitos,* est un grand morceau d'étoffe attaché dans le bas de cet instrument et qu'on pourrait prendre pour un pan du manteau. Mais ici la position du bras gauche ne permet pas de supposer que de ce côté le manteau pût se porter en avant et retomber ainsi; il me semble aussi que cette étoffe est fixée à la lyre, ce que nous verrons de même dans d'autres bas-reliefs du même genre que celui-ci. Ne pouvait-elle pas servir à se replier sur la lyre et à la couvrir lorsqu'on n'en jouait pas, ou plutôt ne serait-ce pas un morceau de linge auquel le musicien s'essuyait les mains lorsqu'elles étaient échauffées par le mouvement et par l'ardeur du soleil? Ici le choriste ne tient pas à la main droite, comme nous le verrons ailleurs, une grande patère; mais son attitude montre qu'il avait à la main le *plectrum,* instrument recourbé en bois ou en ivoire dont on touchait les cordes de la lyre.

(1) *Bassi-rilievi,* &c. t. II, p. 239.

On ne peut, dans la déesse qui suit Apollon, méconnaître Diane, que sa prêtresse représente ici sous le double caractère de la déesse de la chasse et de la reine des nuits. Sur ses épaules sont suspendus son carquois et son arc, que retient une banderole qui passe obliquement sur sa poitrine; on lui voit à la main gauche, ainsi que dans d'autres bas-reliefs, une longue torche, attribut distinctif de Diane *Lucifère :* elle est vêtue d'une longue tunique d'une étoffe à petits plis et gaufrée, telle que celle que nous avons déjà fait remarquer dans d'autres bas-reliefs, où le costume est à peu près le même que dans celui-ci, mais peut-être avec un caractère plus ancien. Cette tunique a des manches courtes, que Zoëga (1) n'avait pas aperçues; car il dit positivement que Diane et Latone n'ont pas de manches. Un grand *peplus,* qui descend sur le côté jusqu'à terre en formant des plis symétriques et étagés, recouvre la tunique, dont il ne laisse apercevoir que le bas qui retombe sur les pieds, chaussés de la simple *solea,* sans attaches; une ceinture relève sur le devant cet ample *peplus;* un long voile léger, peut-être la *calyptra,* tombe de dessus l'épaule gauche de Diane et termine sa parure. De la main gauche elle tient avec délicatesse un pan du manteau d'Apollon, peut-être pour indiquer leur union ou leur fraternité; au-dessus du poignet gauche elle porte, ainsi que Latone, un bracelet, le *pericarpion,* que l'on ne voit pas à Vénus sur l'autel des douze dieux, pl. 172, 173. Ce pourrait être encore pour ce monument un indice d'une plus haute antiquité, ou du moins d'avoir été imité d'un ouvrage plus ancien que le bas-relief dont nous nous occupons. Sur ce même autel, Vénus, parmi les déesses dont les figures ont été conservées, est la seule qui ait des boucles d'oreilles : les Heures et les Grâces n'en portent pas; ici les oreilles de Diane et de Latone en sont ornées. Rien ne caractérise d'une manière particulière Latone : le grand sceptre qu'elle tient à la main lui convient comme déesse, quoiqu'elle ne fût pas mise au premier rang. Ce sceptre est remarquable par l'ornement en forme de vase qui le termine. Il est assez naturel de voir ici Latone réunie à ses enfans Diane et Apollon. Son costume est le même que celui de sa fille, bien que l'on n'y voie pas sur le côté la chute de plis qui est propre aux draperies d'ancien style; et nous ne nous arrêterons pas à la manière dont elle soulève son voile, que nous avons déjà fait observer dans plusieurs figures des pl. 172 et 173. Quoique ce bas-relief ait été altéré et corrodé par le temps, il n'y a de restaurations essentielles que dans le pied droit, la jambe et la moitié de la cuisse gauche de l'Apollon Citharède, et dans la plus grande partie de la colonne carrée et de la draperie attachée à la lyre. [H. 0^{m},588. = 1 pi. 9 po. 9 l. — L. 0^{m},588. = 1 pi. 9 po. 9 l.]

39. Apollon, Diane, Latone et la Victoire, n.° 247, pl. 120, *marbre grec.*

Ce bas-relief, où, malgré les dégradations que le temps lui a fait éprouver, on découvre encore une grande finesse et beaucoup de sentiment

(1) *Bassi-rilievi,* &c. t. II, p. 239.

dans le travail, a dû tenir autrefois un rang distingué parmi les ouvrages de ce genre; et, quoiqu'il soit moins bien conservé que plusieurs autres, il mérite encore d'être mis au nombre des plus beaux monumens choragiques. On en connaît deux autres qui ont les plus grands rapports avec celui-ci et ne paraissent que des répétitions d'un sujet qu'on se plaisait à reproduire, sans doute d'après quelque original célèbre. Zoëga (1) donne un de ces bas-reliefs, qui, ainsi que celui-ci, faisait partie de la collection Albani. Au premier coup-d'œil on les prendrait l'un pour l'autre : mais un examen plus attentif montre qu'ils diffèrent entre eux encore plus dans les détails que dans la composition et la disposition des figures; et l'on voit que dans l'un ou dans l'autre l'imitation n'a pas été rigoureuse, et qu'elle s'est permis plus d'une licence. C'en est certainement une, et même une très-forte, si le sculpteur voulait rappeler un ouvrage d'ancien style, d'y avoir fait entrer un temple de l'ordre corinthien, qui n'existait pas à l'époque que fait supposer le style de la sculpture; et c'est comme si, en imitant une peinture ou une sculpture du XIII.ᵉ ou du XIV.ᵉ siècle, on y introduisait l'ordonnance de Saint-Pierre de Rome. Ce temple corinthien, ainsi que l'ont déjà fait remarquer Winckelmann, Zoëga et Visconti, suffit seul pour prouver que ces bas-reliefs et ceux du même style n'ont pas été exécutés par des sculpteurs de l'ancienne école grecque, et qu'ils n'en étaient que des souvenirs embellis par les artistes des temps où la sculpture, parvenue à toute sa force, se plaisait, dans certains monumens, en y répandant tous ses agrémens, à reproduire le type de l'antique école d'Égine; c'était un hommage qu'elle rendait à ses premiers maîtres. Ne voit-on pas encore des artistes qui aiment à remonter vers les siècles de la renaissance des arts, et dont les ouvrages pourront un jour embarrasser la critique et passer pour être sortis de l'école de Cimabué, de Giotto, ou de celle au moins de leurs premiers successeurs? Ce qui prouve encore que nos bas-reliefs sont des ouvrages d'imitation et qu'on y prenait des libertés qui ne permettent même pas de croire que l'on cherchât à faire illusion sur l'antiquité de ces productions, ce sont les petites figures de femmes, d'une saillie très-peu sensible, sculptées sur l'autel cylindrique qui occupe l'extrémité inférieure du bas-relief sur la droite. Outre que cet autel, par son ajustement et par ses ornemens, n'annonce pas la simplicité des premiers temps de la sculpture et de l'architecture, on voit que les trois femmes, que l'on peut prendre pour les Heures ou pour les Grâces qui dansent, sont à demi nues, et l'on sait que la nudité dans les figures de femmes, même celles qui représentent Vénus et les Grâces, n'était pas admise dans l'ancienne école, et qu'elle ne remonte peut-être pas au-delà de l'époque de Praxitèle. On dirait qu'en imitant quelque ancienne production le sculpteur a voulu, pour ainsi dire, en y joignant cette danse remplie de grâce et d'élégance, imprimer à son ouvrage le cachet de son époque, et unir une composition de lui à celle de l'antique original. Peut-être trouverait-on aussi dans la tête de gorgone soutenue par des tritonesses, qui décore le

(1) *Bassi-rilievi di Roma*, t. II, pl. 99, p. 239.

fronton du temple, un ornement dont la disposition ne décèle pas une grande antiquité, et qui pourrait faire descendre ces imitations à des temps de la sculpture brillans, il est vrai, mais bien postérieurs à l'époque de Praxitèle et où le goût aurait perdu de sa pureté : car, si l'on supposait cette composition exécutée dans un fronton, quel singulier effet ne produirait pas cette énorme tête de gorgone, ou ce bouclier qui en occupe toute la hauteur et qui n'est supporté que par deux petites figures marines! On peut aussi faire remarquer au sujet de ce temple corinthien, qu'il est assez singulier que dans aucun de ces bas-reliefs, qui doivent rappeler l'ancien style de la sculpture, il n'y ait rien qui retrace l'architecture contemporaine, ou l'antique ordre dorique, qui est celui de la plus grande partie des temples de la Grèce et surtout des plus anciens, tandis que le corinthien y est beaucoup plus rare, et n'y est d'ailleurs pas décoré de sculptures d'ancien style.

La composition de ce bas-relief a de tels rapports avec celle qui fait l'objet de l'article précédent, que sur quatre figures il y en a deux, celles de Diane et de Latone dans chaque bas-relief, qui paraissent tracées d'après le même modèle, le statuaire ne s'étant permis dans ce bas-relief-ci que des modifications légères à la vérité, mais qui cependant donnent à la coupe des vêtemens et au jet des draperies un caractère moins ancien que ce que présente le premier bas-relief. La différence la plus marquée est dans la figure du choriste qui représente Apollon : l'autre composition l'offre en action; il chante et semble inspiré : ici ses chants ont cessé; il est calme, et va recevoir, dans la patère qu'il tient à la main droite, un doux breuvage, récompense honorable de ses peines et emblème du nectar dont se délectent les divins habitans de l'Olympe. Est-ce une Victoire ou Iris, la messagère des dieux, qui le verse? Zoëga, qui dans les trois personnages de notre bas-relief voit des divinités, est pour la seconde opinion. Visconti pense que c'est la Victoire, et que, comme les autres personnages choragiques, cette jeune fille a pris le costume de la déesse qui donne et couronne les succès. Il est difficile de voir une figure dont l'ensemble soit plus gracieux et qui ait plus de finesse de formes et de légèreté dans son attitude : c'est un être aérien qui effleure à peine la terre du bout de ses pieds délicats; ses ailes la soutiennent, et elle est sur le point de reprendre son vol vers les cieux. La pose et l'attitude, le costume même de cette jolie figure, semblent avoir été comme consacrés et de rigueur dans ces bas-reliefs, où on la trouve toujours la même ou avec très-peu de variété. Elle est vêtue de deux tuniques sans manches, l'une longue, et celle de dessous courte et formant des plis réguliers. Quelquefois ses poignets et ses bras élégans sont ornés de bracelets faits d'un simple cercle de métal; ses cheveux, noués par derrière, genre de coiffure qui paraît être le *crobylus*, sont ceints d'une bandelette qui se perd dans la chevelure et ne retombe pas sur les épaules. Peut-être eût-il été inconvenant de donner, devant des divinités du premier ordre, cet insigne de la souveraineté à une déité d'un rang au-dessous du leur. Il est aussi à remarquer que la figure de la Victoire est entièrement différente de celles d'Apollon, de Diane et de Latone, et qu'elle semble d'un style moins ancien; ce qui montre encore qu'en imitant

d'anciens ouvrages on a fait un mélange des caractères de la sculpture de différentes époques. Si, ne se laissant pas séduire par l'agrément général de cette figure, on voulait y porter l'œil de la critique, on trouverait que le bras droit n'est pas bien attaché, et qu'il n'est pas aisé de se rendre compte de son mouvement; et l'on verra que, dans toutes les figures de la Victoire que nous offrent ces bas-reliefs, le défaut est le même, ce qui montre qu'on a suivi le même modèle.

Si nous passons aux autres figures, elles ne nous présenteront rien de particulier, après les remarques que nous a fournies le bas-relief n.° 38; la lyre d'Apollon est du même genre que celle que nous avons déjà vue, et dans le bas est suspendu ce morceau d'étoffe sur lequel j'ai attiré l'attention. Diane ne porte que son arc et n'a pas de carquois; ainsi que les deux autres divinités, elle a les pieds et les bras nus : de même que dans l'autre bas-relief, rien ne distingue Latone; son costume est le même, autant que l'on peut en juger d'après les détails, que l'état de détérioration du marbre laisse très-incertains.

Ce bas-relief, qui s'est ressenti plus que les autres des ravages du temps et dont le travail n'était pas très-fin, a subi plusieurs restaurations. Une grande partie du bras droit d'Apollon, la petite figure du même dieu, presque tout le fronton du temple, à partir de la moitié de la queue de la néréide de gauche, et l'arbre, ont été refaits et ne sont qu'en plâtre. [H. 0m,650. = 2 pi. — L. 1m,087. = 3 pi. 4 po. 2 l.]

40. Apollon, Diane, la Victoire, n.° 172, pl. 122.

Dans ce bas-relief-ci, dont le style est le même que celui des autres monumens choragiques que nous avons déjà examinés, on ne voit que deux personnages des chœurs représentés sous les figures d'Apollon et de Diane. La bande qui passe obliquement sur la poitrine de la déesse, montre qu'en la restaurant on aurait dû placer sur ses épaules son carquois et son arc. La grande torche que tient Diane à la main et que nous avons déjà vue, est de l'espèce que les Grecs nommaient *daïs, das*, et les Romains, *tæda;* elle était faite de morceaux de bois résineux, tels que le pin, réunis par des liens : on y mettait quelquefois de l'encens pour leur donner une odeur plus agréable. Ce bas-relief, provenant de la villa Albani, a été publié dans les *Monumens du Musée*, t. IV, p. 9, et dans le *Musée Bouillon*. [H. 0m,557. = 1 pi. 8 po. 7 l. — L. 0m,617. = 1 pi. 10 po. 10 l.]

41. Apollon et la Victoire, n.° 155, pl. 122.

Il est à croire que ceci n'est qu'un fragment d'un bas-relief plus considérable, et dans lequel Apollon ou le personnage choragique était accompagné, comme on le voit ordinairement, de Diane et de Latone. Ici le dieu n'est pas revêtu de l'orthostade et du manteau, et le *peplus* qui l'enveloppe laisse à découvert l'épaule et le bras droits. Le style de sa draperie, ainsi que de celle de la Victoire, ne donne pas lieu à des remarques particulières; mais peut-être trouverait-on à la pose de la déesse encore plus de grâce qu'à ces autres

figures. La grande bande qui soutient la lyre et la main d'Apollon, présente un détail que l'on ne voit pas ailleurs; elle est terminée par deux longues pointes qui retombent dans le bas de l'instrument. L'objet demi-sphérique qui occupe le fond du bas-relief entre les deux personnages, doit être le couvercle du bassin du trépied fatidique, ou peut-être cette espèce de bouclier de bronze qui recouvrait, dans le temple de Delphes, un trou que l'on regardait comme le centre de la terre, et auquel on donnait le nom d'*ombilic*. Ce bas-relief, précieux par son style et par son travail, est assez bien conservé. [H. 0m,471. = 1 pi. 5 po. 5 l. — L. *de même.*]

42. Chute de Phaéton, *marbre,* n.° 732, pl. 210.

L'aventure désastreuse de ce fils du Soleil et de Clymène, qui fournit à Ovide une des plus brillantes descriptions de ses *Métamorphoses* (1), ne remonte pas à la haute antiquité, et il n'en est question ni dans Homère, ni dans Hésiode; ce fut sans doute le fruit de l'imagination des poètes qui leur succédèrent et qui enrichirent de tant de nouvelles compositions l'histoire des dieux et des héros. Celle du téméraire Phaéton pouvait avoir pour but d'offrir un sens moral et de montrer les dangers de l'ambition et de la présomption; elle pouvait aussi faire allusion à des temps de sécheresse et de chaleur excessives qui avaient porté la désolation dans quelques contrées. Quoique cette histoire ait fourni plusieurs sujets à la mythologie, il ne paraît pas qu'elle ait été souvent traitée par les artistes anciens, et ni Pline ni Pausanias ne citent d'ouvrages de l'art où elle ait été représentée : mais on trouve dans Philostrate (2) un tableau qui offrait la chute de Phaéton, et dont la composition, autant que l'on peut en juger par la description de cet auteur, différait de celle de notre bas-relief.

Dans le haut de la composition à gauche, le premier groupe offre Phœbus ou le Soleil assis, tenant une corne d'abondance, symbole des biens dont il est le dispensateur, et parlant à son fils. Celui-ci, indigné des doutes qu'Épaphus lui avait exprimés sur sa naissance, et pressé par sa mère Clymène de se faire reconnaître par son père, sollicite de lui la périlleuse faveur de conduire son char. Il l'obtient avec peine de Phœbus, qui prévoit tous les malheurs dont son imprudent fils sera la cause et la victime. Le jeune homme que l'on voit près d'eux est sans doute Épaphus, qui a défié le fils du Soleil et qui le suit de l'œil dans son entreprise téméraire. Phaéton est renversé, le char brisé, les chevaux se dispersent. Castor et Pollux, à cheval, et représentés contre l'ordinaire comme des enfans, indiquent que le Soleil était alors dans le signe des gémeaux; les vents soufflent avec violence et épouvantent les fougueux coursiers du Soleil. Ces deux figures de vents, en très-mauvais état, et dont il ne reste presque que les grandes ailes, sont plus reconnaissables dans un autre bas-relief à peu près pareil. Au-dessous de ces scènes, qui se passent dans les cieux, l'Éridan, sous la figure d'un vieillard appuyé sur son urne, reçoit au milieu de ses ondes Phaéton, qu'y a précipité la foudre de Jupiter. Derrière le dieu du

(1) *Metam.* lib. II, v. 1-400. (2) *Tableaux*, liv. I, chap. II.

fleuve, Amphitrite tient un dauphin; auprès d'elle on voit Jupiter et Junon, divinités cosmiques, ou qui entraient dans le système du monde, et qui, présidant à l'air et au feu, sont très-intéressées à ce qui se passe. La manière dont le voile de la déesse s'enfle autour de sa tête, peut indiquer l'agitation de l'air et le trouble des élémens, ou bien elle caractérise le mouvement; et Junon se hâte d'arriver pour être témoin de cette scène de désolation. La figure du jeune homme à demi nu qui est au-dessus d'elle et autour de la tête duquel s'arrondit le voile qu'il tient, pourrait être le Firmament. Quant à celui qui est assis et paraît plongé dans le chagrin, je ne vois pas trop ce qu'il peut être, à moins que ce ne soit le Soleil, que nous avons vu dans l'autre partie de la composition : il attend l'issue de ce déplorable événement, et se reproche sa facilité à condescendre aux desirs insensés de Phaéton, qui reparaît peut-être encore comme une ombre auprès de son père et semble se disculper de sa folie.

A l'extrémité à droite, la femme à demi couchée est la Terre; elle tient à la main sa corne d'abondance : trois enfans qui l'entourent représentent les trois Saisons, suivant l'ancienne division de l'année. Sur la gauche de la composition, Cycnus, ami de Phaéton, déplore sa mort, et un cygne qui est près de lui rappelle qu'il fut métamorphosé en cet oiseau. Derrière Cycnus, son fils Cupavus témoigne aussi ses regrets. Les sœurs de Phaéton sont changées en peupliers, malgré les prières de leur mère Clymène, dont la vanité causa la mort de son fils. Personne n'ignore que c'est aux larmes des Phaétontiades métamorphosées en peupliers, que nous devons l'ambre jaune.

Ce bas-relief, d'un style aussi médiocre que le travail, peut être placé au III.e siècle de notre ère. La composition, assez confuse et qui manque de liaison entre les personnages et d'accord entre les différentes scènes, ne permet guère de supposer que ce soit une mauvaise imitation d'un bon bas-relief original, ou peut-être n'a-t-elle eu lieu que par parties tirées de divers ouvrages et qui n'ont pas été réunies avec talent dans l'ensemble que le sculpteur peu habile en a formé. Il y a cependant quelques figures qui se distinguent parmi les autres, et qui, si elles ne sont pas bien exécutées, annoncent du moins une bonne intention : telles sont celles d'Amphitrite, qui ne manque de grâce ni dans sa pose ni dans son ajustement, et de Junon, qui est assez bien drapée; le groupe qui est au-dessus des sœurs de Phaéton n'est pas non plus sans quelque mérite. Ce bas-relief faisait partie autrefois de la collection Borghèse, où il y en avait un autre qu'a publié Winckelmann, *Monumens inédits*, n.° 43, et dont la composition offre quelques différences avec celle-ci. [H. 1m,137. = 3 pi. 6 po. — L. 2m,329. = 7 pi. 2 po.]

43. Génies du Jour et de la Nuit, n.° 506, pl. 184.

Ces deux bas-reliefs, qui proviennent de la villa Borghèse, faisaient sans doute partie d'une composition mithriaque; et, quoiqu'ils aient été placés ici avec les sujets qui ont rapport à Apollon, il sera mieux d'en

parler avec ceux qui ont Mithra pour objet, n.os 57 et 59. Ce sont probablement ces fragmens que cite Zoëga (1). [H. 0m,359. = 1 pi. 1 po. 3 l. — L. 0m,203. = 7 po. 6 l.]

44. Génies des Heures, n.° 103, pl. 184.

Le manque d'attributs dans les enfans ailés que nous offre cette composition agréable, ne nous permet pas d'y voir les deux amours, *Eros* et *Anteros*, enfans de Vénus; ils sont d'ailleurs trop d'accord pour qu'on puisse les prendre pour ces deux frères toujours opposés l'un à l'autre : ce seraient plutôt deux autres enfans charmans de Vénus, *Himeros* et *Pothos*, le Plaisir et le Desir, qui savent si bien faire s'écouler les heures; et l'on ne serait pas étonné de les voir placer sur ce cippe un cadran solaire, auquel l'un d'eux suspend des tablettes, emblème du temps et des souvenirs. Mais il est à croire cependant que le sculpteur n'a pas pensé à ces allusions, et que, dans ces petits êtres ailés, il a tout simplement représenté les génies qui présidaient aux heures : l'un peut-être, à celles du jour; et l'autre, à celles de la nuit. Le cadran solaire n'a pas la forme qu'on voit ordinairement à cet instrument dans les monumens antiques; il est d'ailleurs trop petit et indiqué avec trop de négligence pour pouvoir servir d'exemple à ce qu'il y aurait à en dire, et nous réservons ce sujet pour un autre endroit. Une peinture d'Herculanum présente aussi des tablettes près d'un cadran solaire; elles servaient à retracer et à fixer ce qui avait marqué le cours des heures fugitives. L'exécution de ce bas-relief est faible et tient au temps de la décadence de la sculpture; mais la pose des enfans est bien et a du naturel : la tête du génie de droite est en grande partie restaurée, ainsi que l'aile de celui de gauche. [H. 0m,329. = 1 pi. 2 l. — L. 0m,309. = 11 po. 1 l.]

45. Les Muses, sarcophage *en marbre pentél.* n.° 307, pl. 205.

Ce bas-relief, qui orne la face antérieure d'un sarcophage qu'on voyait autrefois au musée du Capitole, est peut-être le plus beau et le plus intact de ceux qui nous ont conservé la suite complète des muses. Ce précieux monument fut découvert au commencement du xviii.e siècle à une lieue de Rome sur le chemin d'Ostie, dans un tombeau appartenant à la famille consulaire des Atius. Chacune des aimables déesses du Parnasse, les plus douces compagnes de la vie, s'y montre dans la pose et avec les attributs qui la font ordinairement reconnaître dans le chœur de ces chastes sœurs (2). Ici

(1) *Abhandlungen* &c. ouvrage publié par J. G. Welcker; Gœttingen, 1817; p. 148, n.° 12.

(2) Il est convenu depuis long-temps entre les poètes de décorer les muses du titre de *chastes sœurs;* cependant on leur attribuait plusieurs faiblesses, et il était assez naturel que l'on regardât comme leurs enfans des hommes qui avaient acquis une grande gloire dans la poésie, et dont l'origine vénérée se perdait dans la nuit des temps mythologiques. Linus et Orphée passaient pour être fils de Calliope; Hyacinthe, l'ami malheureux d'Apollon et de Thamyris, avait eu pour mère Clio; Euterpe était celle de Rhésus; Thalie avait

les muses sont seules sur l'Hélicon : Apollon et Minerve ne se sont pas réunis à leur docte troupe, comme dans le bas-relief du Vatican (1); elles ne sont pas non plus dans le même ordre. Au reste, il paraît que les artistes tenaient peu à tel ou tel arrangement dans la série des muses, car il varie dans plusieurs bas-reliefs; il n'y en a aucun qui suive la disposition que leur donne Hésiode dans sa *Théogonie,* ou Hérodote dans la suite des livres de son *Histoire :* Apollodore s'en est aussi écarté (2); et l'ordre adopté dans un bas-relief du Vatican (3) qui représente les génies des muses, ne s'accorde avec aucun autre. Comparées les unes aux autres, les muses du Vatican, qui paraissent tenir au III.e siècle de notre ère, et celles du Musée royal, qui doivent dater des bons temps de la sculpture gréco-romaine, offrent entre elles, dans les costumes et dans les accessoires, de grandes différences sur lesquelles il ne sera pas inutile d'attirer les regards.

En partant de la gauche de notre bas-relief, et j'entends toujours par la droite et par la gauche ce qui est à la droite et à la gauche du spectateur, Clio tient un rouleau qui se développe. La pose de cette muse de l'histoire annonce la réflexion; elle rappelle à sa mémoire les faits qu'elle doit consigner. Dans le bas-relief du Vatican, on lui a donné l'attitude et le costume qui ordinairement caractérisent Polymnie, et elle a à ses pieds des attributs que n'offre pas notre bas-relief : un casque, symbole des guerres qu'elle décrit, et un cadran solaire, qui montre qu'elle suit l'ordre des temps, et que la chronologie est inséparable de ses travaux. Le génie de Clio dans le bas-relief cité plus haut semble aussi méditer, et près de lui est un gnomon.

Thalie, muse de la comédie, tient un masque comique et le *pedum* ou bâton pastoral. On voit les mêmes attributs à son génie dans le bas-relief du Vatican. Sa tunique, plus courte que celle des autres muses, découvre le bas des jambes; ce qui n'a pas lieu ordinairement et pourrait indiquer la liberté des compositions comiques. Le costume de la Thalie du bas-relief du Vatican est encore plus léger que celui-ci. On peut aussi faire remarquer que notre muse et celle qui vient ensuite ont des manches courtes par dessus le *chitôn amphimaschalos,* ou tunique à manches longues (4). Dans les Peintures d'Herculanum (5), Thalie porte une espèce de manteau qui n'a qu'une manche (6). Le costume que nous voyons à cette

donné le jour aux Corybantes, et Melpomène aux sirènes. *Voyez* Apollod. liv. I, chap. III, 2-5.

(1) *Mus. Pio-Clem.* t. IV, pl. 14.

(2) Hésiode, *Théog.* 76, et Hérodote, rangent ainsi les muses : Clio, Euterpe, Thalie, Melpomène, Terpsichore, Érato, Polymnie, Uranie, Calliope. — Apollodore, liv. I, chap. III, 1 : Calliope, Clio, Melpomène, Euterpe, Érato, Terpsichore, Uranie, Thalie, Polymnie.

(3) *Mus. Pio-Clem.* t. IV, pl. 15 : Clio, Uranie, Érato, Melpomène, Calliope, Polymnie, Thalie, Euterpe, Terpsichore. — *Notre bas-relief :* Clio, Thalie, Érato, Euterpe, Polymnie, Calliope, Terpsichore, Uranie, Melpomène. — *Le bas-relief du Vatican :* Clio, Thalie, Euterpe, Melpomène, Terpsichore, Érato, Polymnie, Uranie, Calliope; et peut-être n'est-il pas très-certain que dans les noms que leur donne Visconti on ne doive pas mettre *Polymnie* au lieu d'*Érato.*

(4) *Voyez* ci-dessus, p. 60.

(5) Tom. II, p. 31.

(6) *Voyez* ci-dessus, p. 62.

muse dans notre bas-relief n'appartient chez les Grecs qu'aux acteurs comiques.

Érato présidait aux chants amoureux, aux plaisirs de l'esprit et de la philosophie; ici elle n'a pas d'attributs : on lui donne ordinairement une lyre. On en voit une à la main gauche et un *plectrum* dans la main droite du génie de cette muse (1). Les cheveux d'Érato sont enveloppés de cette espèce de réseau qu'on nommait *cécryphale* (2).

Euterpe avait dans ses attributions la musique: aussi a-t-elle dans chaque main une flûte [*tibia*], instrument qui jouait un grand rôle dans la musique des anciens, et l'un de ceux pour lesquels ils avaient le plus de prédilection (3). Son génie tient des deux mains deux flûtes réunies, probablement ces flûtes inégales [*tibiæ impares*] dont il est si souvent question chez les anciens. Euterpe est couronnée du laurier d'Apollon et vêtue de l'*orthostade* (4), robe des chanteurs, serrée par une large ceinture. Celle de l'Euterpe, de la Melpomène et de la Polymnie du bas-relief du Vatican (5) est d'une forme très-particulière : elle occupe dans sa partie inférieure presque toute la largeur du corps; et, formant une espèce de plastron triangulaire, elle remonte en pointe jusqu'au haut de la poitrine et sépare les seins. L'Euterpe des Peintures d'Herculanum (6) porte l'*heteromaschalos*, ou tunique qui n'a que la manche gauche (7).

Polymnie, muse de la mythologie et de la pantomime, et qui présidait aussi à la déclamation oratoire, est toujours représentée enveloppée dans un grand manteau et avec la pose qu'on lui voit dans notre bas-relief et qui est celle de la méditation. Cependant le bas-relief du Vatican, si du moins la muse que Visconti donne pour une Polymnie n'est pas plutôt une Érato, s'éloigne de cette attitude reçue : elle est debout et tient une lyre; tandis que la muse que le savant auteur du *Musée Pio-Clémentin* regarde comme Clio est dans la pose ordinairement consacrée à Polymnie. Il est d'ailleurs à croire que les artistes, surtout dans les bas temps de l'art, ce qui est le cas par rapport au bas-relief du Vatican, ne s'astreignaient pas à suivre scrupuleusement les modèles que leur avait légués l'antiquité; et, en s'éloignant de la marche qui avait été tenue par leurs devanciers, ils ont souvent mis beaucoup d'incertitude dans les sujets qu'ils nous ont transmis. La coiffure de notre Polymnie est du genre du *crobylus* (8).

Calliope, muse des chants héroïques, est prête à écrire ses vers sur des tablettes, qui, ainsi que le remarque Visconti, sont plus propres que les rouleaux à des compositions qui doivent être soignées et souvent retouchées. Le génie de cette muse dans le bas-relief du Vatican écrit aussi sur des tablettes.

Terpsichore, muse de la poésie lyrique, de la danse et des chœurs, couronnée de lauriers et vêtue comme Euterpe, joue de la lyre, dont les accords animaient la danse. Dans le Musée du Vatican, elle tient aussi une

(1) *Mus. Pio-Clem.* tom. IV, pl. 15.
(2) *Voyez* ci-dessus, p. 101.
(3) *Voyez* ci-après, n.º 52.
(4) Ci-dessus, p. 64.
(5) *Mus. Pio-Clementino,* t. IV, pl. 14.
(6) Tome II, p. 31.
(7) *Voyez* ci-dessus, p. 62.
(8) *Ibid.* p. 106.

lyre; mais elle est dans l'attitude du repos : le pied gauche pose sur une pierre élevée, de même qu'ici notre Melpomène; mais elle est beaucoup plus légèrement vêtue que la Terpsichore de notre sarcophage. Son génie dans le bas-relief du Vatican a pour attributs une lyre et un *plectrum*.

Uranie, muse de l'astronomie, absorbée dans ses hautes spéculations et appuyée sur un cippe, trace avec un *radius* sur un globe les mouvemens des astres. Dans le bas-relief des muses du Vatican, de la main gauche elle élève son globe, attitude qui caractérise aussi le génie de cette muse sur le bas-relief que j'ai déjà cité plusieurs fois.

Melpomène, muse de la tragédie, et la dernière de cette belle suite, en est aussi l'une des plus remarquables par sa pose et par son caractère : son masque tragique relevé sur sa tête, elle médite les grandes conceptions qu'elle inspirait aux Eschyle, aux Sophocle, aux Euripide. L'attitude qu'on lui a donnée est consacrée par les artistes anciens à l'expression du repos. Sa tunique royale est contenue par une ceinture très-large; et ses cothurnes très-élevés, à fortes semelles en bois léger, sont du genre des chaussures tyrrhéniennes, et telles que celle que Phidias avait donnée à sa Minerve du Parthénon (1). Des monumens, et, entre autres, une peinture d'Herculanum, représentent cette muse ayant sur la tête une peau de lion et à la main une massue, emblèmes de la vigueur des compositions de la tragédie. Dans le bas-relief des muses du Vatican, Melpomène élève de la main gauche le masque tragique, et de la droite elle appuie sa massue sur une tête de taureau, ainsi que le fait une statue d'Hercule du Musée royal, n.° 432. Le bas-relief des génies des muses offre celui de Melpomène avec le masque et la massue à peu près dans la même attitude que celle que je viens de citer; et il se pourrait que l'objet fruste, et qui, dans la gravure du *Musée Pio-Clémentin*, t. IV, pl. 15, paraît une pierre, eût été une tête de taureau.

Nous retrouvons encore que des muses font partie des bas-reliefs qui ornent les petits côtés de ce beau sarcophage qui leur était consacré, ou que l'on avait mis sous leur bienveillante protection. D'un côté, une femme vêtue d'une longue robe et d'un *pallium* qui la couvrent en entier, s'entretient avec un vieillard qui n'a pour vêtement qu'un manteau qui lui laisse le haut du corps à découvert; il est assis au pied d'un arbre, sur un siége en forme de pliant. Rien ne caractérise d'une manière particulière cette femme; mais d'une main elle s'appuie sur un sceptre, attribut qui distingue les divinités, et de la main droite elle présente un rouleau développé ou un écrit au vieillard. Celui-ci est privé de la vue, et l'on ne peut douter que ce ne soit Homère, que la tradition nous représente comme aveugle. Le plus célèbre des favoris des muses avait des droits à figurer sur un monument qui offre réuni le chœur des doctes sœurs. La déité qui s'approche du chantre des dieux dit être une muse; et il est à croire que c'est Calliope, la muse du poëme épique, celle qui lui inspira ses œuvres sublimes. Le geste que fait Homère avec sa main droite, dont il étend deux doigts, semblerait indiquer

(1) *Voyez* ci-dessus, p. 146, 156.

ses deux principaux poèmes, *l'Iliade* et *l'Odyssée,* titres impérissables et toujours nouveaux de sa gloire et de son immortalité.

Ce n'était pas seulement le poète qui, cédant aux inspirations d'Érato, chantait aux sons doux et variés de sa lyre les plaintes et les peines de l'amour : le philosophe ressentait aussi son heureuse influence; elle l'animait et le guidait dans ses profondes méditations, et lui faisait éprouver tout le charme que peut goûter l'esprit en poursuivant et en découvrant la vérité. Nul philosophe ne sut la présenter avec autant de grâce et la rendre plus aimable que Socrate; embellie par la séduction de ses conversations, la philosophie n'avait rien que d'attrayant : c'étaient Érato elle-même et ses suaves accords qui se faisaient entendre par la bouche du plus sage des Grecs. Ici le philosophe, assis à la porte d'un temple, les pieds appuyés sur un marchepied, comme on le voit souvent aux figures des dieux, reçoit une sorte d'apothéose: Érato semble, en discourant avec lui, goûter tout le charme de son esprit. Ce pourrait aussi cependant être la Philosophie, qui, disait-on, à la voix de Socrate, était descendue du ciel sur la terre; elle paraîtrait appuyée sur une base solide, et l'ample draperie qui l'enveloppe serait l'emblème de ses mystères ou du voile qui la couvre, et qu'elle avait en partie écarté en se révélant à Socrate.

Les bas-reliefs qui ornent la partie supérieure du sarcophage des muses représentent un sujet bachique qu'on trouvera au n.° 139. [H. 0^m,920. = 2 pi. 10 po. — L. 2^m,056. = 6 po. 3 po. 11 l.]

46. POLYMNIE ET CÉRÈS, fragmens, n.° 311, pl. 216.

LORSQUE ces deux fragmens, qui appartenaient probablement à deux bas-reliefs, faisaient partie de la collection Borghèse, on les réunit sur un fond de marbre noir, sans doute pour leur donner plus de valeur par le contraste des couleurs. D'ailleurs ces figures, par leur style et par leurs proportions, se convenaient assez pour justifier une réunion qui n'offre pas de disparate; elles sont l'une et l'autre d'un beau dessin, et l'ajustement de leurs draperies présente le même caractère. Il est aisé de reconnaître dans la femme de gauche la muse Polymnie, qui, ainsi que nous l'avons déjà vue, est enveloppée de son ample *pallium,* et qui, s'appuyant sur un pilastre, tient à la main un rouleau où sont consignés les sujets ou les résultats de ses méditations. Dans le bas-relief dont elle a été détachée, Polymnie prenait sans doute part aux doctes entretiens de ses sœurs. Ici on l'a réunie à Cérès, qu'on ne peut méconnaître à la dignité de sa pose, au diadème qui la couronne, à sa large poitrine, qui nourrit le genre humain, et surtout à la corbeille remplie d'épis et de fruits que l'on voit à ses pieds, et qui jouait un rôle si important dans les mystères d'Éleusis. En composant un bas-relief, on eût pu très-bien, sans s'éloigner des idées reçues, joindre Polymnie, la muse des anciens souvenirs et de la mythologie, à Cérès, l'une des anciennes divinités, et à laquelle la terre dut en partie sa civilisation et ses lois, que transmit par ses chants et par la tradition cette fille de Mémoire. Ainsi, en formant de ces deux beaux fragmens un bas-relief, on ne s'est pas éloigné de

ce qu'auraient pu faire les anciens, et il n'y a rien que de très-simple et de très-motivé dans cette nouvelle composition. [H. 0^m,661 = 2 pi. 0 po. 5 li. — L. 0^m,500 = 1 pi. 6 po. 6 li.]

47. APOLLON ET DES MUSES, bas-relief, *marbre*, n.° 656, pl. 119.

IL est assez singulier que des ouvrages anciens qui semblent offrir une explication très-simple et qui se présente d'elle-même, en reçoivent des antiquaires de si différentes, et qui n'ont entre elles aucun rapport, soit pour le sujet, soit pour les personnages. Mais les uns ne vont pas chercher au loin ce qui se trouve près d'eux et à la portée de tout le monde, tandis que d'autres, courant après des systèmes, se plaisent aux excursions lointaines, renversent tout devant le torrent de leur érudition, et s'imaginent faire d'importantes découvertes dans des pays très-connus et où tout avant eux avait été exploré avec le plus grand soin par les plus habiles voyageurs. Visconti, qui, par ses recherches et sa sagacité, est un des savans qui ont répandu le plus de lumière sur les sujets que nous présente l'antiquité figurée, était un de ces archéologues paisibles : aussi ses explications sont-elles, en général, très-simples; et s'il balance entre deux sujets qui peuvent sous quelques points s'adapter à la même composition, il préfère ordinairement celui qui est le plus connu et que les artistes anciens représentaient le plus volontiers. Le principal personnage de notre bas-relief, par la manière dont ses cheveux sont ajustés, par son costume et sa pose, et par la lyre qu'il tient à la main, offre un ensemble que l'on retrouve dans Apollon sur plusieurs monumens. Visconti, à la pensée duquel étaient présens toutes les divinités et tous les héros de l'antiquité, n'a pas fait difficulté de reconnaître ici le dieu de la poésie et de la musique. Des deux jeunes femmes qui sont près de lui, l'une joue de la lyre ou de la cithare; il n'y a vu que des muses, les sœurs et les compagnes fidèles d'Apollon; et il est à croire que le monument dont ce bas-relief a fait partie avait été élevé à la mémoire de quelque poète : nous verrons même qu'il peut avoir fait suite à une autre composition ou y avoir rapport. Visconti, dans le peu de mots qu'il dit sur ce bas-relief dans sa Notice du Musée royal de 1817, parle de trois muses : mais on ne saurait lui accorder que la troisième femme en soit une, à moins que l'on ne suppose qu'elle a été très-mal représentée; ce qui ne serait pas hors de vraisemblance dans un ouvrage qui paraît être du III.e siècle, et qui, en général, est très-médiocre de dessin et d'exécution. Je n'admets cependant pas qu'on ait voulu offrir ici une muse, et j'en dirai les raisons dans l'article suivant. En adoptant l'hypothèse que notre bas-relief a été consacré à un poète, la figure du fond, qui, le casque en tête, embouche une trompette, pourrait être une victoire, ou plutôt un héraut; car on ne distingue pas trop quel est le sexe du personnage : il semblerait proclamer quelque succès littéraire qu'obtint celui auquel on avait élevé le monument.

M. Raoul-Rochette (1) reconnaît dans cette composition Achille au milieu des filles de Lycomède. Cette explication est-elle bien admissible? peut-elle

(1) *Monumens inédits*, &c. t. I, p. 71, pl. 22.

supporter l'examen de la critique? Je ne le crois pas. Avant d'être reconnu par la ruse d'Ulysse, Achille, caché parmi les filles du roi de Scyros sous le nom de *Pyrrha,* et dans le costume qui convenait à sa métamorphose, aurait-il été ainsi à demi vêtu? Ce n'eût pas été un déguisement bien impénétrable; il est à croire qu'il eût fait du bruit à la cour du bon roi Lycomède, et qu'on eût bientôt reconnu pour ce qu'il était le jeune héros, qui ne se montrait probablement avec ce costume léger que dans ses entrevues secrètes avec la belle Déidamie, qu'il avait séduite. D'un autre côté, si l'on admet avec M. Raoul-Rochette qu'Achille vient d'être reconnu par Ulysse, et qu'Agyrtès fait résonner, pour enflammer son courage, les sons éclatans de la trompette, alors ce manteau qui laisse la moitié du corps à découvert, cette lyre dont il unit les sons avec les chants et les accords de la jeune fille qui est près de lui, ne conviennent plus au fils de Thétis, quittant soudainement le rôle de Pyrrha pour redevenir Achille, un héros. Dans l'ardeur de son enthousiasme, il oubliait l'amour et les plaisirs; il ne connaissait plus que les armes, il ne respirait que la guerre. Et d'ailleurs, soit qu'il fût déguisé en fille, soit qu'il se montrât comme Achille, la coiffure qu'on lui voit dans le bas-relief ne serait pas la sienne : elle devrait être plus longue; car il est probable que le sculpteur de cet ouvrage aurait imité quelque production plus ancienne, et aurait suivi la tradition, qui rapportait que la belle et longue chevelure d'Achille avait été vouée au fleuve Sperchius par Pélée, pour qu'il protégeât son fils et le fît revenir sain et sauf du siége de Troie. On peut objecter, il est vrai, qu'Achille n'était pas encore parti pour se joindre aux Grecs, et qu'il passait alors pour être Pyrrha : mais, comme jeune fille, il aurait eu une autre coiffure; et d'ailleurs, lorsque Thétis et Pélée l'envoyèrent à Scyros pour le dérober au sort qui l'attendait devant Troie, ils savaient bien qu'ils ne faisaient que suspendre les arrêts du Destin et qu'ils étaient inévitables. Troie devait être prise, et elle ne pouvait l'être sans Achille. En le voyant partir pour aller se cacher dans la famille de Lycomède, Pélée ne devait pas douter que les dieux ne conduisissent son fils à Troie. N'étant pas initié comme Thétis aux décrets des immortels, ni doué de la même prescience que la déesse des mers, fille du vieux Nérée, si versé dans la connaissance de l'avenir, Pélée pouvait, ce qui est bien naturel à un père, conserver quelque faible espoir de revoir son fils. Il adressait ses vœux à tous les dieux pour détourner le coup qui menaçait une tête si chère. Achille, en partant pour Scyros, faisait effectivement les premiers pas vers Troie, et ce fut alors que le malheureux Pélée dut vouer la chevelure de ce fils chéri au dieu du Sperchius. Tout concourt donc à exclure ce héros de notre bas-relief et à y faire reconnaître Apollon. Visconti avait retrouvé dans les statues de Berlin ce dieu, ainsi que les muses, dont on avait fait les filles de Lycomède; et c'est avec raison qu'il n'a pas vu dans notre bas-relief une scène qui se passerait dans la famille du roi de Scyros.

Il est à propos aussi de faire observer que le dessin que donne M. Raoul-Rochette à l'appui de son explication, manque d'exactitude, et qu'il s'ensuit qu'elle n'en a pas davantage, du moins dans cette partie. Notre bas-relief est incomplet sur la droite, et l'on peut regarder comme un supplément

arbitraire ce qu'y suppose la gravure de M. Raoul-Rochette, car il n'y en a pas trace sur le monument. Bien plus, il veut que la figure que l'on voit sur la droite du bas-relief, au premier plan, soit Ulysse, qui vient de déployer aux yeux d'Achille déguisé différens objets. Il donne à son prétendu roi d'Ithaque un casque, coiffure qu'on ne voit jamais à ce héros, du moins sous cette forme, et qui ne lui convient même pas s'il est travesti en marchand. Mais ce qui dérange encore plus toute cette explication, qui offrirait un sujet de plus à l'Achilléide et à l'histoire de Pélée et de Thétis, c'est qu'il est positif que ce personnage est une femme, et une femme âgée, qu'il est aisé de reconnaître à la draperie, peut-être une espèce de cécryphale ou de bonnet qui lui enveloppe les cheveux, et dont le dessinateur de M. Raoul-Rochette a fait un casque. Son costume d'ailleurs est tout-à-fait celui d'une femme, on ne peut s'y méprendre; et même la manche gauche de sa tunique laisse à découvert l'épaule. Au reste, si ce bas-relief représentait les filles de Lycomède, ce que je ne crois pas, cette femme, qui ne pourrait plus être Ulysse, deviendrait peut-être la mère ou la nourrice de ces princesses. Quant à l'objet qui est aux pieds de cette femme, et que M. Raoul-Rochette donne pour une corbeille ou un *talaros* rempli de marchandises précieuses que vient de présenter Ulysse, il paraît que c'est un autel ou un vase dans lequel brûlent des parfums, dont la flamme ou la fumée est indiquée comme sur d'autres monumens. Si ce sujet était tel que l'imagine M. Raoul-Rochette, il serait assez extraordinaire qu'Ulysse ne fît paraître aux yeux d'Achille déguisé qu'une corbeille ou des ajustemens de femme, et qu'il ne fît pas briller des armes, sur lesquelles il comptait pour forcer le jeune héros à se faire reconnaître.

Dans la partie du bas-relief, sur la droite, où M. Raoul-Rochette place une figure, il n'y en a pas, et l'on n'aperçoit qu'un reste de draperie. Je ne vois pas trop ce que signifie ici près d'Apollon ce petit chien, animal qui ne lui était pas consacré : peut-être est-ce quelque symbole. Si ce bas-relief représentait la ruse d'Ulysse, on trouverait de l'emploi à ce chien; et ce serait celui qui était si attaché à ce héros, qu'il mourut de joie à ses pieds en le voyant de retour de ses longs voyages. Au reste, on trouve un petit chien dans un bas-relief du Musée royal (1) aux pieds d'une femme musicienne et poète, et il pouvait indiquer quelque allusion que nous ignorons. Et d'ailleurs il n'y a rien que de très-simple à ce qu'un chien soit aux pieds d'Apollon : ce fidèle animal devait lui être cher; c'était lui qui avait veillé sur les jours d'Esculape, qu'Apollon avait eu furtivement de Coronis, et qui avait été exposé dans les bois de la Thessalie. Selon Pausanias (2), il y avait un chien aux pieds de la statue en or et en ivoire d'Esculape à Épidaure, ouvrage de Thrasymède de Paros, et il me semblerait assez naturel de voir près d'Apollon l'animal qui avait sauvé son fils; mais je ne donne ceci que comme une conjecture, au défaut d'une explication plus certaine. [H. 1m,173. = 3 pi. 7 po. 4 li. — L. 1m,372. = 4 pi. 2 po. 8 li.]

(1) *Voyez* pl. 147.

(2) *Corinth.* cap. XXVII.

48. Apothéose d'un Poète, n.° 559, pl. 118.

Un grave personnage, vêtu d'une ample tunique sans ceinture et d'un *pallium*, est assis, et tient un rouleau ou un écrit dans l'une et l'autre de ses mains. Près de lui sont trois femmes qui paraissent chanter. La noblesse et la décence de leur costume, qui les couvre presque en entier, les attributs qui les distinguent, les font reconnaître pour des muses. Calliope, ainsi que nous l'avons déjà vue, tient ses tablettes. On a donné à la main restaurée de Clio le style avec lequel elle inscrit dans ses fastes les noms que consacre l'histoire. Melpomène s'appuie sur sa massue, et il est inutile de répéter ici ce que nous avons dit plus haut, p. 245, à ce sujet. La présence de cette muse et le masque tragique placé près du siége du personnage expliquent assez le sujet : on voit que c'est un poète tragique, et que les muses qui l'entourent célèbrent la grandeur et la beauté de ses ouvrages. C'est pour lui une sorte d'apothéose d'être ainsi admis au milieu du chœur sacré des chastes sœurs, et de recevoir, assis comme on représentait les dieux, les éloges que, debout, lui adressent les muses. La tapisserie qui garnit le fond du bas-relief peut indiquer l'intérieur d'un temple, et l'on a lieu de supposer que les muses ont accordé à ce poète l'honneur de le recevoir dans le temple qu'elles avaient sur le mont Hélicon. Sa tête a tous les caractères d'un portrait, mais rien ne le fait reconnaître; et d'ailleurs elle a souffert en quelques parties. J'avais d'abord été tenté de croire que ce bas-relief et celui d'Apollon et des muses (n.° 47), qui sont dans les mêmes proportions, faisaient partie du même monument et pouvaient avoir rapport au même poète, qu'on voyait d'un côté parmi les muses, tandis que de l'autre sa mère adressait à Apollon et aux déesses du Parnasse les expressions de sa reconnaissance pour les succès que son fils devait à leurs inspirations. Mais le style du bas-relief de l'apothéose diffère du style de l'autre, et paraît d'une meilleure école, et c'est ce qui me fait renoncer à ma conjecture. Cependant ces deux bas-reliefs sont du même genre et ont entre eux une grande analogie, et je ne serais pas éloigné de penser que, dans celui où l'on voit Apollon, un jeune poète a été représenté sous les formes et le costume de cette divinité, et que la femme âgée est sa mère, qui rend hommage aux muses et au nouveau dieu. Je suis pourtant loin de donner cette explication comme satisfaisante, et de la substituer à celle que j'ai présentée au n.° 47 : cette femme âgée reste toujours une énigme, qu'il eût peut-être été aisé de résoudre, si ce bas-relief, qui, de chaque côté, semble avoir été plus étendu qu'il ne l'est, était dans toute son intégrité. [H. 1m,204. = 3 pi. 8 po. 6 li. — L. 1m,153. = 3 pi. 6 po. 7 li.]

49. Apollon combattant Hercule, n.° 168, pl. 119.

La jalouse Junon, fidèle à ses projets de vengeance, poursuivait sans relâche dans Hercule les torts de sa naissance et les nombreuses infidélités que lui faisait Jupiter, et elle ne laissait échapper aucune des occasions que pouvaient lui offrir les aventures et la turbulence du vaillant fils de sa rivale Alcmène. Voulant affranchir Thèbes, sa patrie, d'un tribut que lui avait

imposé le roi des Minyens d'Orchomène, Erginus, en expiation du meurtre commis par les Thébains à Oncheste sur son père Clymenus, Hercule, après avoir ignominieusement traité les Minyens envoyés pour recevoir les cent bœufs qu'ils réclamaient des Thébains, tua dans un combat Erginus et défit sa formidable cavalerie (1). Irritée des succès d'Hercule, Junon l'affligea d'une maladie qui lui donnait des accès de frénésie; ce fut dans une de ces attaques que, ne se connaissant plus, il tua, en les jetant dans le feu, Opheltès et Thérimaque, deux enfans qu'il avait eus de Mégare, fille de Créon, et deux fils de son frère Iphiclus (2). Il fut obligé de se faire expier de ce meurtre par Thestius, qui, comme l'on sait, était devenu cinquante fois le beau-père du jeune Alcide dans une seule nuit. Peu de temps après, en proie à un nouvel accès de démence, le héros thébain tua, encore sans le vouloir, Iphitus, son hôte et son ami, fils d'Eurytus, auquel il devait son talent à tirer de l'arc que lui avait donné Apollon. Ce crime involontaire exigeait une nouvelle expiation; le malheureux Hercule voulut avoir recours à l'oracle d'Apollon; il se présenta à Delphes pour le consulter et pour apprendre un remède à ses maux : la prêtresse Xénocléе lui refusa et ses oracles et même l'entrée du temple, que souillerait un meurtrier. Hercule furieux force l'entrée du sanctuaire et enlève le trépied, pour le transporter avec l'oracle, selon une tradition dorienne citée par M. C. O. Muller (3), dans l'Isménion, temple très-ancien de Thèbes. Apollon, accourant au secours de sa prêtresse, rejoignit Hercule; une lutte terrible s'engagea entre le dieu et le héros : l'issue en était incertaine, lorsque Jupiter, par intérêt pour l'un et l'autre de ses fils, les sépara en lançant sa foudre entre les deux combattans. Un accord s'ensuivit : Hercule rendit à Apollon son trépied, qui fut replacé dans le temple de Delphes; et l'oracle, par la bouche de Xénocléе, apprit à Hercule que, pour se guérir de la cruelle maladie qui le tourmentait, il fallait qu'il fût vendu comme esclave et qu'il servît pendant trois ans. Mercure le mit en vente, et il devint l'esclave de l'impérieuse Omphale. Telle est la suite des faits mythologiques dont un épisode a servi de sujet à notre bas-relief.

L'enlèvement du trépied de Delphes par Hercule doit remonter à d'anciennes traditions mythologiques; cependant il n'en est pas question dans Homère, ni dans les autres poètes, quoique cependant Pausanias, qui n'en cite aucun, prétende qu'ils retracèrent cette aventure dans leurs poèmes. Il est à présumer, ainsi que le fait remarquer M. Passow (4), que ces poèmes, ou étaient peu répandus, ou n'existaient même plus du temps de Pausanias; et il ne paraît pas que les arts se soient emparés de très-bonne heure de ce

(1) Apollod. l. II, chap. IV, et les notes de Heyne; Diod. liv. IV, chap. X. Pausanias, *Bœot.* chap. XXXVII, raconte cet événement différemment, et, selon lui, Erginus vécut encore de longues années après ce combat. *Voyez* sur Orchomène et sur les Minyens le bel ouvrage de M. C. O. Muller, p. 207, 262-135, 184.

(2) Hygin, p. 32.

(3) *Dorier*, p. 496.

(4) *Heracles der Dreifussraeuber auf Denkmalen alter Kunst und ueber die vorgebliche Cortina auf diesen Denkmalen. Vom Prof. Passow, in Breslau.* Cette dissertation intéressante est insérée dans le tome I.er, p. 125-164, du recueil de M. Bœttiger, intitulé *Archæologie und Kunst*, &c.; Breslau, 1828.

sujet, qui cependant leur fournissait une belle composition, et qui intéressait la religion. C'était d'ailleurs pour les sculpteurs qui embellissaient de leurs ouvrages le temple de Delphes et qui retraçaient le souvenir des anciens temps, un hommage à offrir à Apollon. Il me semble même que la tentative d'Hercule en était déjà un pour le dieu de Delphes, qui était aussi adoré dans l'Isménion de Thèbes. Ce n'était pas dans son intérêt personnel, mais dans celui de sa patrie et de son temple, que le héros voulait y transporter l'oracle si honorable et si avantageux pour Delphes et pour la Phocide. Le dieu n'y aurait peut-être rien perdu, et il aurait attiré de même à Thèbes la foule de ses adorateurs qui venaient solliciter ses réponses : mais il n'en aurait pas été de même pour son temple et pour ceux qui le desservaient, et même pour Delphes et pour les environs, qu'enrichissait l'oracle d'Apollon; et c'eût été une grande perte pour tout le commerce de la Phocide, qui dut se féliciter de ce qu'Apollon ou ses prêtres prirent ainsi les intérêts de leur pays en défendant le trépied de Delphes, et en empêchant qu'il n'allât porter dans une autre contrée les avantages dont il les faisait jouir : c'était une lutte dans laquelle étaient engagés des deux côtés la religion et le commerce.

D'après l'opinion de M. de Sainte-Croix sur l'établissement du culte des différentes divinités, et celle de M. Muller (1), les enlèvemens des trépieds avaient rapport aux révolutions qui eurent lieu dans les religions; ils rappelaient les obstacles qu'opposèrent les partisans des anciennes divinités à ceux qui voulaient en introduire de nouvelles en Grèce et y accréditer de nouveaux oracles. Si les anciennes traditions rapportaient qu'Hercule s'efforça d'enlever à Apollon de Delphes son trépied et son oracle pour les transporter dans l'Isménion de Thèbes, c'était retracer d'une manière figurée les débats auxquels se livrèrent les prêtres de ces deux temples, que chaque parti cherchait à faire valoir aux dépens de l'autre. Ceux de Delphes finirent par obtenir l'avantage; on leur rendit leurs priviléges; Apollon reprit à Hercule le trépied et l'oracle qu'il lui avait enlevés. Cette manière allégorique de s'exprimer était facile à comprendre et très-favorable à la langue des beaux-arts; elle sert à expliquer avec simplicité des traits de la mythologie qui n'ont plus rien de merveilleux et deviennent très-naturels, et qui, bien que l'on ne puisse pas en fixer les époques, rentrent, pour ainsi dire, dans le domaine de l'histoire.

L'ouvrage de sculpture le plus important, si ce n'est le plus ancien, où l'on trouvait cet événement représenté, est rapporté par Pausanias (2). On le devait à trois sculpteurs, Chionis, Diyllus et Amyclæus; et c'était une offrande faite à Apollon par les Phocéens, en reconnaissance des succès que, sous le commandement du devin Tellias, ils avaient obtenus contre les Thessaliens. Il paraît que cette expédition militaire eut lieu du temps des guerres des Grecs contre les Perses, vers l'an 480, ou au commencement du v.e siècle avant notre ère : ainsi le travail des trois sculpteurs nommés ci-dessus ne remonte que vers cette époque. En représentant le moment où Apollon et

(1) *Mystères du paganisme*, &c. par le baron de Sainte-Croix, seconde édition, 1817; *Amalthæa*, tome I.er, page 132.

(2) *Phoc.* cap. XIII.

Hercule sont sur le point de combattre pour le trépied, ils avaient enrichi d'autres personnages leur composition : Latone et Diane cherchaient à retenir Apollon, et Minerve à modérer le courroux du héros de Tirynthe. Il paraît que toutes ces figures étaient en bronze et de ronde-bosse, et qu'elles formaient une composition comme celles dont on ornait souvent les frontons des temples. L'époque où elles furent exécutées, et qui n'est antérieure à celle de Phidias que d'une cinquantaine d'années, peut faire présumer que si elles n'étaient pas dans l'ancien style, elles pouvaient y tenir encore. Nous avons vu que les poètes avaient célébré cette histoire, et il est probable que, s'accordant sur le fond, chacun en avait arrangé les accessoires à son gré; il dut en être de même des artistes. Dans un bas-relief en marbre qui ornait le portique d'un temple près d'Acacesion en Arcadie, et que cite Pausanias (1), il paraît qu'Apollon et Hercule étaient les seuls acteurs de cette scène. On voyait aussi, à Gythion en Laconie, Apollon et Hercule; et, comme, selon une tradition, la lutte et l'accord qui en fut la suite eurent lieu dans cet endroit et devinrent la cause de la fondation de Gythion, il est probable, ainsi que le pense M. Passow, que le monument élevé dans une place de cette ville à Apollon et à Hercule devait rappeler ou la lutte ou la réconciliation de ces deux divinités. Pausanias ne nommant pas les auteurs de ces deux dernières productions, il est vraisemblable qu'elles n'étaient pas de sculpteurs aussi célèbres que Chionis, Diyllus et Amyclæus, ou que peut-être elles dataient de temps assez reculés pour que l'on n'eût pas conservé leurs noms. Le voyageur ne parle d'aucune autre production des arts qui rappelât le combat d'Apollon et d'Hercule : s'il en existait de son temps, il est probable qu'il ne les vit pas, et que celui que l'on conservait à Delphes était le plus célèbre; il l'est aussi qu'il a dû, ainsi que le monument d'Acacesion et de Gythion, servir de type aux représentations que l'on fit de ce sujet, et qu'on les imita avec plus ou moins d'exactitude, en n'en prenant que ce qui pouvait convenir aux localités ou aux circonstances où on l'employait.

Une statue du Vatican publiée par Visconti (2), telle qu'elle existe aujourd'hui, présente Hercule enlevant le trépied. On pourrait penser, au premier coup-d'œil, qu'elle a été inspirée par celle du groupe de Delphes, et qu'elle fut destinée à être isolée, et à offrir, pour ainsi dire, en abrégé un des exploits d'Hercule. Mais cette statue, lors de sa découverte, était, selon le témoignage de Zoëga, dans un état de mutilation tel, que rien ne pouvait plus indiquer l'aventure d'Hercule qu'elle avait retracée. Trois autres statues, dans les mêmes proportions, trouvées au même lieu, offraient des travaux d'Hercule; il est vraisemblable, selon la remarque de M. Passow, qu'elles faisaient partie d'une suite complète de ces exploits, et que, l'enlèvement du trépied n'étant pas mis au nombre des douze travaux d'Hercule, cette statue n'a dû qu'à la restauration le sujet qu'elle représente. Ainsi l'on peut en toute sécurité l'exclure du nombre des monumens qui en ont transmis le souvenir, et admettre qu'aucun ouvrage antique de ronde-bosse ne nous le rappelle.

(1) *Arc.* cap. XXXVII.

(2) *Mus. Pio-Clem.* t. II, pl. 5.

La sculpture en bas-relief se prêtait à des compositions plus étendues, et où pouvaient entrer les divers personnages qui formaient le groupe décrit ou indiqué par Pausanias. Cependant, parmi les bas-reliefs qui nous sont parvenus, et l'on peut y joindre les peintures des vases et les pierres gravées (1), on n'en voit pas où Latone, Diane et Minerve prennent part à la scène de l'enlèvement, ainsi que l'offrait le groupe de Delphes. La pythie Xénoclée ne paraît même que sur un vase peint, et elle est en arrière-plan et comme hors de la scène. Il est vrai que les bas-reliefs du bel autel triangulaire de Dresde nous montrent, outre l'enlèvement, le trépied rendu par Hercule à Apollon, et replacé ensuite par deux prêtresses; mais ce n'est pas une seule composition, ce sont même trois sujets ou trois parties du même événement. Notre bas-relief, ainsi que ceux de Dresde, de la collection Albani, et les autres représentations, ne se compose que de deux personnages, Hercule qui emporte le trépied, et Apollon qui le rejoint, et qui, saisissant le trépied par une des anses, paraît plutôt chercher à persuader au héros de le lui rendre que se disposer à le combattre. Ces différens monumens, malgré quelques variétés dans les détails, présentent pour l'ensemble, pour les poses et le dessin, une telle analogie, qu'il est aisé de reconnaître, si ce n'est la répétition exacte, du moins des imitations libres du même original. Mais, ainsi que le pense Zoëga, on serait dans l'erreur si l'on faisait remonter à des époques très-éloignées celui de ces bas-reliefs que son

(1) Voici les monumens que l'on connaît jusqu'à présent, et qui représentent l'enlèvement du trépied de Delphes :

L'autel triangulaire de Dresde;

Un bas-relief de la collection Albani (*voyez* Zoëga, *Bassi-rilievi di Roma,* &c., t. II, pl. 76; il a les plus grands rapports avec celui du Musée royal);

Un autre bas-relief Albani, cité par Zoëga, qui n'en donne pas le dessin;

Un bas-relief très-beau, trouvé à Velletri;

Un fragment d'autel triangulaire du musée du Vatican (*Mus. Pio-Clem.* t. VII, pl. 37);

Un bas-relief du musée Nani à Venise, qui a les plus grands rapports avec celui de Dresde (il fut trouvé par l'amiral Jacques Nani à Cythère, où il avait été apporté de Sparte : *voyez* Paciaudi, *Marm. Pelop.* p. XXXIII et p. 114);

Le bas-relief du Musée royal;

Une pierre gravée donnée par Caylus, *Recueil,* t. IV, pl. 35. La gravure qu'il présente est très-mal faite et sans aucun caractère; elle a été reproduite par Lanzi, *Saggio* &c., t. II, pl. 5, n.° 11. Ce sujet est gravé sur un scarabée; et, d'après la mesure qu'en donne Caylus, elle n'aurait que huit lignes de haut. Ainsi une tête ou un masque qui est dans le haut d'un montant du trépied, doit être d'une petitesse qui ne permet guère de distinguer ce que ce peut être. Caylus y voit la tête de la pythie Xénoclée; ce qui n'est pas admissible. Il est d'autant plus probable que ce n'est qu'un ornement, une tête de lion ou de griffon, que les pieds du trépied sont terminés par des pattes de lion. Winckelmann, *Pierres gravées,* &c., cite, p. 284, n.° 1761, une pierre gravée qui offre l'enlèvement du trépied. Gori, *Mus. Etr.* t. I, pl. 199, n.° 5, a aussi publié cette pierre, ainsi qu'une autre avec le même sujet.

On voit cet enlèvement sur un vase italo-grec du musée de Naples, publié par M. Millingen, *Peintures de vases grecs,* pl. 30. Il en sera question dans un autre endroit.

On le trouve aussi sur un beau vase peint qui, du cabinet de M. le duc de Luynes, a passé dans celui de M. le duc de Blacas, qui possède un autre vase avec le même sujet. Il orne aussi un joli vase de la collection de M. Édouard Durand.

style peut faire regarder comme le plus ancien, et qui est le monument de Dresde. La pureté ou la science du dessin que l'on y découvre, malgré la sécheresse ou la raideur affectée et étudiée des contours, la finesse des profils, la combinaison bien calculée des lignes du groupe, l'ajustement et l'élégante richesse des ornemens de l'autel, tout concourt à démontrer qu'ainsi que d'autres monumens de ce genre celui-ci n'appartient pas à l'ancien style grec, et qu'il décèle une époque où la sculpture, parvenue à un haut degré de perfection, employait, dans l'âge de la maturité, son talent à reproduire, en les modifiant et leur conservant une partie de leur primitive naïveté, les ébauches de son enfance. Quoique notre bas-relief ne soit ni aussi beau ni aussi complet que celui de Dresde et que celui de la villa Albani, il pourrait donner lieu aux mêmes observations. Qu'on examine les contours et l'expression des têtes, le mouvement et la souplesse des parties supérieures du corps, les seules antiques, surtout le torse de l'Hercule, le dessin de ses bras, et l'on jugera si le sculpteur de ce bas-relief n'était pas maître de sa main, et s'il n'en savait pas beaucoup plus qu'il ne voulait en montrer. Il imitait de la sculpture ancienne, mais avec la liberté d'un talent fait, et il ne copiait pas : aussi la composition et les détails de ces différens bas-reliefs montrent-ils, malgré quelques variétés dans les accessoires, que l'on a suivi plus ou moins près le même original.

Dans le bas-relief du Musée royal dont nous nous occupons, Apollon, ainsi que dans toutes les autres représentations sculptées ou peintes de ce sujet, vient de la droite et saisit le trépied qu'emporte Hercule, qui, s'enfuyant et soulevant sa massue derrière sa tête, semble moins vouloir assener un coup à Apollon que parer celui que ce dieu pourrait lui porter. M. Passow fait observer que, dans la pierre gravée publiée par Caylus, Hercule est à gauche; mais il me semblerait que ceci ne se prête à aucune induction, et que la place occupée par l'un ou par l'autre des prétendans n'est de nulle importance pour le sujet. Il se peut d'ailleurs que le dessin de cette pierre n'ait pas été gravé au miroir, et que ce qui était à droite sur la pierre soit venu à gauche dans la gravure. Mais, en admettant qu'elle offre la composition telle qu'elle est sur la pierre, on ne doit pas perdre de vue que cette gravure, étant sur un scarabée, fut sans doute destinée à servir de cachet, et qu'alors elle était faite comme elle devait l'être. Dans l'empreinte, les figures se trouvaient à leurs places ordinaires : Apollon poursuivait de même Hercule, qui tenait alors sa massue de la main droite au lieu de l'avoir à la main gauche, ainsi que le montre la planche de Caylus.

L'Apollon de notre bas-relief, de même que celui des monumens de Dresde et de la villa Albani et des bas-reliefs choragiques, est coiffé dans l'ancien style : ses cheveux sont noués d'une façon particulière sur le derrière de la tête; il est couronné de laurier, et de longues tresses effilées tombent sur ses épaules. Le vase de Naples publié par M. Millingen, et dont le dessin est d'un style beaucoup moins ancien et cependant moins pur que les bas-reliefs, offre Apollon sans couronne et avec une chevelure très-touffue et bouclée. Sur la pierre de Caylus, ses cheveux sont courts et ceints d'une couronne bien difficile à discerner d'une manière positive, vu la petitesse

des figures. Le dieu n'a pour vêtement qu'une espèce d'écharpe à petits plis qu'on voit à des figures d'ancien style, et qui, passant sur les bras, retombe des deux côtés et se termine en queue d'hirondelle.

Les bas-reliefs représentent Hercule imberbe et coiffé de sa peau de lion, dont la crinière est formée, de même que les cheveux du héros, de petites boucles rondes, serrées et symétriquement rangées, telles qu'on les voit à des têtes d'ancien style. Sur le vase de Naples et sur la pierre de Caylus le héros de Tirynthe porte une barbe épaisse, et sa tête n'est pas recouverte de la peau de lion. Mais on trouve ces différences de costume dans des bas-reliefs qui retracent le même exploit d'Hercule; et quoiqu'il ait accompli ses travaux à différens âges, il paraît que sur ce point il n'y avait pas de tradition ou de règle fixe. Il est aussi à présumer qu'il importait peu que le héros fût nu et se confiant à ses propres forces, ou qu'il fût armé de la dépouille impénétrable du lion de Némée. Le vase et la pierre gravée le montrent entièrement nu, et cependant il a sa massue, dont, suivant les traditions mythologiques, il ne s'arma qu'après sa victoire sur le lion de Némée. Ainsi, s'offrant ici avec sa massue, il aurait pu être armé de toutes pièces. Notre bas-relief, ceux de Dresde et de la collection Albani, qui ont entre eux les plus grands rapports, donnent lieu de remarquer la manière dont la peau de lion est serrée autour d'une partie du corps du héros par une ceinture; mais il ne faut pas s'arrêter à la partie inférieure de cette peau, qui est due à la restauration : il paraît cependant, par ce qui reste d'antique, que l'ajustement devait en être différent de celui que l'on trouve sur les bas-reliefs que je viens de citer. En voyant la petitesse de la peau de lion que l'on donne pour vêtement à Hercule, on est tenté de penser que le fils de Jupiter n'avait pas eu à combattre un animal bien redoutable. Mais les anciens sculpteurs décèlent ici, comme dans presque toutes leurs compositions, leur bon goût et leur tact : ils ont senti qu'en couvrant Hercule de la dépouille d'un grand animal, ils cacheraient ses formes et nuiraient à leur développement; ils ont respecté les limites que leur art leur imposait; tandis que la poésie, profitant de la liberté d'étendre les siennes pour donner plus d'énergie et de grandeur à ses tableaux dans le combat d'Hercule contre le lion de Némée, décrit avec tant de vigueur par Théocrite, le met aux prises avec un lion énorme et dont la vue seule répandait au loin l'épouvante.

J'avais cru jusqu'à présent avec Winckelmann et Visconti, et déjà même j'avais imprimé, que ce que tient Hercule à la main gauche était l'arc des Scythes, à double courbure, et qui me paraissait être fait des cornes réunies de quelque grand animal des forêts, tel que l'antilope, et je repoussais l'opinion de M. Becker, qui, dans sa description de l'*autel de Dresde*, a vu, au lieu d'un arc, un serpent qu'Hercule emporte de Delphes avec le trépied : mais, après avoir examiné cet objet avec le soin le plus scrupuleux, je me suis convaincu que le savant directeur du musée de Dresde avait raison contre Winckelmann, Visconti, Zoëga et tous ceux qui l'ont critiqué. Que l'on considère la forme générale de ce qu'on a pris pour un arc, et l'on verra que, loin d'offrir les mêmes courbes des deux côtés de la main, elle est

beaucoup plus sinueuse et moins grande d'un côté que de l'autre : la partie la plus longue est terminée en pointe comme la queue du serpent, tandis que l'autre est plus renflée ; que, malgré la dégradation du marbre, on y découvre la forme de la tête du serpent, et que dans quelques endroits on aperçoit des traces des écailles. Ainsi l'on peut voir dans ce serpent, ou celui qui défendait le trépied d'Apollon et qui n'est pas le Python qu'il avait tué, ou bien ce serait le serpent en airain qui, dans les représentations, lui sert d'ornement et rappelle sa victoire sur Python. Cette opinion me paraîtrait même plus probable que la première, d'abord parce que le serpent, puisqu'on a pu le prendre pour un arc, a dans tout son ensemble l'apparence d'un objet inanimé et qu'on peut supposer de la même matière que le trépied dont il faisait partie ; ensuite parce que notre bas-relief offre un autre serpent qui semble être vivant. L'arc d'Apollon, si c'en est un, est presque droit et légèrement recourbé aux extrémités. Notre héros porte le petit carquois, qui est suspendu de même à son côté gauche sur plusieurs de ces bas-reliefs.

Les bas-reliefs de Velletri et de Dresde présentent une particularité dont les autres sont privés : entre le dieu et le héros, est, à terre, ce que l'on nomme ordinairement la *cortina*, et qu'on regarde comme le dessus du trépied de Delphes, opinion qui me semble erronée et dont il sera question dans l'article suivant. Cet objet est remplacé sur le vase de Naples par une tige ou un rameau de laurier. On ne peut cependant pas affirmer que cet accessoire n'existait pas autrefois dans notre bas-relief, puisque tout en est moderne à partir du milieu du corps d'Hercule et des cuisses d'Apollon, et que l'espace entre les deux personnages suffirait pour y placer à terre cet objet, comme on l'y voit dans le bas-relief de Dresde.

Le sculpteur de notre monument a fait entrer, à la gauche de sa composition, un laurier et un serpent qui ne se trouvent pas dans les autres. Ils conviennent au sujet : le laurier rappelle celui qu'Apollon transporta de la vallée de Tempé à Delphes, et qui lui fut consacré comme un souvenir de son amour pour Daphné et de la métamorphose de cette nymphe insensible à ses poursuites ; le serpent, d'après ce que j'ai dit plus haut, retracerait celui qu'il avait commis à la garde de son trépied et de l'oracle de Delphes. On pourrait admettre qu'il seconde Apollon dans sa lutte avec Hercule, ravisseur du trépied, et auquel il paraît vouloir fermer le chemin. Ces accessoires cependant ne sont ici probablement que comme des signes emblématiques, et non de localité : comment indiqueraient-ils Delphes et sa contrée, puisque ce fut loin de là, à Gythion ou à Phénée, selon Plutarque, qu'Apollon rejoignit Hercule et revendiqua son trépied ? Ce dieu, sur le vase de Naples, tient à la main gauche une grande branche de laurier, et il se montre avec le caractère de *daphnéphore* [porte-laurier], surnom sous lequel il était adoré dans l'Isménion de Thèbes, où l'on célébrait en son honneur les Daphnéphories. M. Passow fait remarquer que, dans l'autre partie de la composition, la peinture du vase offre une bandelette, et il semble croire que ce n'est pas sans quelque raison que cette bandelette a été ainsi placée à la gauche, au-dessus d'Hercule, tandis qu'elle eût été

plus convenablement près d'Apollon. A quelque endroit qu'elle eût été, elle était propre au sujet et rappelait les bandelettes sacrées dont la pythie ceignait sa tête ou ornait le trépied, ainsi que l'offrent deux des côtés de l'autel de Dresde. Mais la place que cette bandelette occupe dans cette peinture me paraît indifférente sous le rapport mythologique. On prête souvent aux artistes anciens des idées et des arrière-pensées auxquelles ils ne songeaient probablement pas; il est certaines convenances de composition et des choses *de métier* qui devaient avoir à leurs yeux plus de poids que des minuties que n'exigeait pas impérieusement le fond du sujet. Sur le vase de Naples, Xénoclée occupe le milieu de la scène, qui, dans le bas, est encore fixé par le rameau de laurier : Apollon et Hercule en forment les deux extrémités; le dieu tient une branche de laurier qui s'élève beaucoup au-dessus de sa tête dans le champ du vase. Il était alors très-simple, et cette idée serait venue à tout dessinateur, que, pour ne pas laisser vide l'autre côté, et pour établir la symétrie et pour ainsi dire l'équilibre dans la composition, on eût placé une bandelette au-dessus d'Hercule, et contre-balancé par-là l'effet de la branche de laurier. On aurait souvent lieu de faire valoir des observations de ce genre au sujet de la composition de bas-reliefs et de peintures antiques. La gravure de notre bas-relief en indique les restaurations. Tel qu'il est à présent, il a de haut. 0m,579 = 1 pi. 9. po. 5 li.; de larg. 0m,588 = 1 pi. 9 po. 9 li.

50. TRÉPIED D'APOLLON, n.° 220, pl. 121.

Si l'on remontait à la haute antiquité, on verrait sans doute que les trépieds, l'un des meubles que les arts nous ont transmis avec le plus de variété de formes et d'ornemens, n'étaient originairement que des instrumens très-communs de matière et de forme, que l'on employait habituellement aux usages domestiques; ce n'était qu'un cercle en cuivre ou en fer, supporté par trois tiges ou pieds, et qui servait à soutenir sur le feu, comme nous le voyons encore de nos jours, les vases destinés à cuire les alimens. Lorsque, de la cuisine très-simple de ces anciens temps, les trépieds passèrent dans des parties plus relevées des habitations, ils durent être travaillés avec plus de soin. De nouveaux usages motivèrent des changemens ou des modifications; on distingua les trépieds qui allaient au feu [ἐμπυριβήτης λοετροχόος ou λέβης, chaudière pour chauffer l'eau du bain], de ceux qui n'y étaient pas destinés [ἄπυροι]. On voit, par plusieurs passages d'Homère, que de grands vases, des espèces de cratères dans lesquels on faisait chauffer de l'eau et des graisses (car, dans les temps homériques, on ne mangeait pas de viande bouillie), étaient de vrais trépieds pour le feu, au-dessus duquel les élevaient les trois pieds assez courts dont ils étaient garnis, comme nos marmites et autres vases de cuisine. Lorsqu'on vint à en perfectionner la forme, on fit prendre aux supports celle de pieds et de jambes d'animaux, et l'on trouve dans Pollux, liv. x, chap. LXXVII, que l'on désignait par l'épithète de λεοντοβάμων, ou marchant en lion (mot qui manque dans les lexiques), les trépieds dont les soutiens étaient terminés par des pattes de lion. Cette

sorte de vase-trépied ne dut être en usage que lorsque l'art de la fonte des métaux et celui de la soudure eurent fait assez de progrès pour être d'un emploi facile et général, et pour remplacer les procédés du travail au marteau. Alors, pour plus de commodité, on réunit dans la fonte ou par la soudure le vase et son support, qui avaient été long-temps séparés, ou qui n'avaient été fixés l'un à l'autre qu'au moyen de clous et de rivets. Il paraîtrait donc que les trépieds de ce genre qui allaient au feu devaient être bas, et qu'il y en avait de très-grands auxquels, en raison de leur capacité et de leur travail, on attachait un grand prix; car Homère (1) parle d'un trépied *empyribête* qui valait douze bœufs : aussi était-ce le prix d'un vainqueur aux jeux. Les trépieds *apyres*, ou qui n'étaient pas faits pour le feu, étaient d'une espèce différente, qui pouvait encore avoir ses subdivisions. Ils se composaient de plusieurs pièces, qui s'emboîtaient les unes dans les autres sans être fixées, et l'on séparait à volonté le support ou véritable trépied de la partie qu'il soutenait : tantôt c'était un vase ou un bassin, une coupe, qui servait de brasier; tantôt, sous la forme d'un disque plat, ils faisaient l'office de table, et l'on trouve que le mot *trapeza*, table (2), s'emploie aussi pour le trépied, et qu'il avait la même signification que τρίπους, quoique primitivement le mot de *trapeza,* contracté de *tetrapeza,* à quatre pieds, indiquât une table à quatre pieds (3). On avait trouvé solide cette manière simple de support, et on l'avait adapté à plus d'un usage; car on sait que le goût des anciens avait de la gravité, et il était rare que ce qui faisait l'ornement de leurs maisons ou de leurs temples ne fût pas conçu dans des vues d'utilité.

Lorsque les arts eurent embelli les trépieds de toute l'élégance dont ils étaient susceptibles, ils ne servaient pas seulement à la décoration, mais ils étaient employés dans les cérémonies du culte des dieux, ou dans les usages de la vie civile ou privée; on y brûlait des parfums, et l'on y conservait l'eau consacrée aux ablutions et aux purifications; et peut-être, dans les fêtes publiques ou dans celles de famille, remplissait-on de vin ou d'autres boissons les vases que soutenaient les trépieds. Aussi y en avait-il de toutes les proportions et de plus ou moins élevés, suivant leur destination; et l'on voit, sur les monumens et parmi les bronzes antiques, de très-petits trépieds en forme d'autels triangulaires (4), appelés ἀνθραχιον [ἄνθραξ, *charbon,* et ἐσχάρα, *foyer*], supportés par trois pieds très-bas, que l'on posait sur les tables, et que l'on portait dans les cérémonies. Ce ne fut sans doute qu'après avoir été utiles aux hommes dans les habitudes de la vie, que les trépieds reçurent une destination plus relevée et qu'on les plaça dans les temples, et il semblerait que c'était une espèce de rapprochement entre l'homme et la divinité, que de lui offrir et de lui consacrer, embellis par la main des arts, des ustensiles qui, moins riches de matière et de travail, rendaient tous les jours de si grands services aux hommes. C'était remercier les dieux et leur offrir des présens, pour ainsi dire, comme aux chefs de la famille; et dans les jeux publics, avant que l'usage eût prévalu de ne donner que des

(1) *Iliad.* Ψ, v. 702.
(2) Poll., x, 80; Artem. *Oneir.* c. LXXVI.
(3) *Etymologicon magnum.*
(4) Suidas.

couronnes de feuillage, lorsque des trépieds étaient les prix offerts aux vainqueurs, c'était associer leur gloire et leurs honneurs à ceux que l'on rendait aux dieux. Le grand nombre de trépieds, très-grands et très-riches de travail, soit en métaux, soit en marbre, que l'on consacrait dans les temples et dans les endroits publics, fut très-avantageux à la statuaire, à la sculpture et à la toreutique, et elles acquirent par ces travaux plus de facilité d'exécution pour des ouvrages plus importans; souvent même on fit des trépieds de dimensions colossales, entre les montans desquels étaient placées de grandes statues. On en vit de ce genre et même en argent et en or enrichis de pierres précieuses dans la pompe solennelle où Ptolémée Philadelphe déploya une magnificence hors de toute mesure, et dont Athénée nous a laissé une curieuse description.

Quoique l'on consacrât des trépieds à Bacchus, c'était surtout à Apollon que l'on en faisait hommage, et ce dieu leur avait assigné dans son temple de Delphes (1) le plus brillant emploi : c'était assise sur le trépied que la pythie rendait les oracles. On dirait même que le siége sacré ne servait pas seulement à ces hautes fonctions, mais qu'il fut doué lui-même de la

(1) Delphes porta successivement les noms de *Parnassia napé* [vallée du Parnasse], de *Python* et de *Delphes*, selon le scholiaste d'Homère, *Iliad.* B, v. 26: mais, A, v. 405, le scholiaste dit que Delphes s'appela d'abord *Napé*, ensuite *Petréessa*, rocailleuse, *Crissa* et *Python; Petréessa* paraît plutôt une épithète qu'un nom propre. L'*Etymologicon magnum*, au mot Πυθὼ, dit que la ville de Delphes s'appelait ainsi, parce que le corps du serpent tué par Apollon y pourrit (πύθεσθαι, pourrir), ou parce que l'on y interrogeait les oracles d'Apollon (πυθέσθαι, interroger). Il paraîtrait cependant que Delphes était connue sous le nom de *Python* avant qu'Apollon se fût rendu maître de l'oracle et eût tué Python dont elle portait alors le nom, comme celui de son propriétaire; il était aussi très-simple qu'elle s'appelât *Delphes*, puisque le dragon gardien de l'oracle se nommait, disait-on, *Delphines*. Ces différentes dénominations ne se trouvent chez Homère que dans des vers dont l'authenticité est suspecte. Il est bien question de Delphes au vers 14 de l'hymne à Diane; ce qui ne serait pas une preuve décisive en faveur de ce nom, puisqu'on ne croit pas que les hymnes attribués à Homère soient de lui : il paraîtrait cependant, d'après le témoignage de Thucydide, que l'hymne à Apollon est de ce poète, et il y est fait mention de la métamorphose de ce dieu en dauphin, *delphis;* ce qui ferait supposer que, connaissant le nom de *Delphes*, il y avait puisé l'idée de cette métamorphose, qui assignerait à ce mot *Delphes* une autre origine que celle que l'on tire du serpent Delphines ou Python. Hésiode, *Théog.* v. 499, *Boucl. d'Herc.* 480, ne cite Delphes que sous le nom de *Pythô*, qui paraît être celui sous lequel cette ville était connue dans la haute antiquité. *Voyez* Hygin, fab. CXL, note *a*; Tzetzès, *Lycophr. Alex.* v. 208; et Heyne sur Apollodore, liv. I, chap. IV, § 1; Clavier, *Sur les oracles*, p. 36 et suiv. Ce mémoire est très-curieux, de même que la dissertation de M. O. Muller, *De tripode Delphico*, Gœttingue, 1820, et deux autres du même savant, insérées tomes I et III de l'*Amalthæa* de M. Bœttiger. Voyez aussi *Voyages et Recherches dans la Grèce*, par M. le chevalier de Brœnsted, t. I, p. 116 et suiv. Le grand ouvrage de Van Dale sur les oracles ne dit qu'un mot des trépieds; on ne trouve que peu de chose dans les *Miscellanea* de Spon, p. 119. *Voyez* aussi trois dissertations d'Hardion sur l'oracle de Delphes, *Mém. de l'acad. des inscript.* t. III, et *Voyage d'Anacharsis*, t. II, p. 358 et suiv. édit. *in-8.°* de Roland, Paris, 1830.

vertu fatidique, et qu'il put la communiquer partout où il aurait été placé, puisqu'il eût été inutile à Hercule de l'enlever, si, en le transportant à Thèbes, il n'y avait pas pu établir l'oracle, et si Delphes, conservant la science de l'avenir, n'avait eu qu'à remplacer son trépied. Si l'on en croit Fulgence et Lactance, le trépied de Delphes aurait été fait avec un laurier qui avait trois racines, et avait été consacré à Apollon, ou au Soleil, comme un symbole de la connaissance qu'il avait du passé, du présent et de l'avenir : c'est ce qu'indiquaient aussi, disait-on, les trois supports du trépied. Mais cependant, quelque induction que l'on puisse tirer de l'enlèvement du trépied par Hercule, il faut que la propriété fatidique ne lui ait pas été inhérente; car Apollon ne fut pas le premier possesseur de l'oracle de Delphes : il appartenait à Thémis (1), lorsqu'Apollon vint pour le lui enlever. Il n'est pas alors question de trépied, mais seulement d'une ouverture ou d'un gouffre, *χάσμα*, défendu par un grand serpent, un dragon, le serpent Python, que tua Apollon pour s'emparer de l'oracle. Suivant Hygin et Strabon (2), ce Python, probablement un ancien habitant du Parnasse dont on a fait un serpent, métamorphose qui peut désigner un indigène, un *autochthone*, ou fils de la Terre, ce Python aurait été possesseur de l'oracle du Parnasse; et, lorsqu'en punition de l'insulte qu'il fit à Latone, il eut été tué par Apollon, ce dieu renferma ses os dans un bassin [*cortina*], sans doute celui d'un trépied, et il le plaça dans son temple. Il faut même qu'Apollon se soit reproché d'avoir ainsi mis à mort l'ancien possesseur de l'oracle, puisqu'il établit en son honneur les jeux pythiques, qui lui servirent de funérailles. Ce fut donc après la mort de Python que le trépied qui renfermait ses débris fut établi à Delphes; il n'y en avait pas du temps de Thémis et de Python, quoique l'oracle y existât (3). Le

(1) Apollodore, liv. I, chap. IV, § 1. Selon Pausanias, *Phoc.* l'oracle fut d'abord la propriété de la Terre, ensuite de Thémis, et, en dernier lieu, de Phœbus. Le scholiaste de Pindare dit qu'il appartint à Bacchus, à la Nuit, à Thémis, à Python. *Voyez* Hygin, fab. CXL, note *c*, édition de Muncker.

(2) Fab. CXL, et la note *b*; Strab. l. IX, cap. III, § 11, 12. Selon quelques auteurs, le serpent *Delphinis* aurait été une fille à demi sauvage. *Voyez* les notes de Heyne sur Apollodore, liv. I, chap. IV, § 1, et l'*Etym. magn.* v. Ἐκήβολον.

(3) On ne sait guère comment accorder entre elles les traditions mythologiques, et peut-être se donne-t-on une peine inutile en cherchant à y parvenir. Il y en avait une citée par Tzetzès, *Lycophr.* v. 208, d'après Callimaque et Euphorion, qui rappelait que Bacchus avait été tué et mis en pièces par les Titans, et qu'Apollon, après avoir recueilli les restes de son frère, les avait renfermés dans un bassin, λέβης, ou φιάλη, qu'il déposa à Delphes dans son temple, où Bacchus partageait avec lui les honneurs divins. Mais, si l'on suit la tradition donnée par Apollodore, cette aventure ne put avoir lieu que lorsqu'Apollon eut usurpé Delphes et son oracle sur Thémis; et le bassin ou le trépied, si c'en était un, et s'il eût servi à Bacchus et à Python, aurait été d'une date plus récente que l'oracle. D'un autre côté, il ne s'agit pas du Bacchus fils de Sémélé, mais d'un autre plus ancien, fils de Jupiter et de Proserpine, et connu dans les mystères sous les noms d'*Iacchus*, de *Zagræus* et de *Bacchus Æsymnète*. Il fut rendu à la vie par Cérès (Diod. Sic. liv. III, c. LXII; Clém. Alex. *Protrept.* p. 15). Comment alors son corps pouvait-il se trouver renfermé avec

trépied fut alors consacré comme un trophée de la victoire d'Apollon : mais il peut l'avoir été aussi dans des vues plus importantes; il devait avoir une autre destination que celle de servir de monument ou de décoration dans le temple.

On a vu que, lorsque l'oracle appartenait à Thémis, il y avait sur le Parnasse une ouverture dont l'entrée était gardée avec soin. Dans les anciens temps, un berger s'était aperçu que celles de ses chèvres qui broutaient près de cette ouverture étaient beaucoup plus gaies et plus vives que les autres; s'étant approché du gouffre, il ressentit les effets d'une vapeur (1) qui en sortait, et se mit à tenir des propos en désordre, et même, dit-on, à prédire l'avenir. Le bruit de ce phénomène se répandit bientôt dans la contrée; la superstition ne fut pas long-temps sans en tirer parti. Cette vapeur enivrante portait le trouble dans les idées; ceux qui la respiraient ne les exprimaient plus que par des paroles entrecoupées, souvent sans suite. Il ne fut pas difficile de persuader au vulgaire, avide du merveilleux, que cette espèce d'ivresse était de l'enthousiasme et une inspiration divine. On profita de cette croyance pour faire parler les dieux. Une prêtresse fut chargée de l'importante fonction de recevoir les demandes adressées à la divinité, et de transmettre les réponses qu'elle daignait y faire. L'agitation qu'elle éprouvait, et qu'on regardait comme l'effet du souffle divin, donnait à ses paroles un caractère sacré. Elles auraient perdu de leur autorité si le sens en eût été plus clair, et l'obscure ambiguité des oracles, que rédigeaient en vers les poètes attachés au service du temple (2), permettait à ceux qui, par crainte ou par espoir, les avaient consultés, de les interpréter selon leurs intérêts. C'était tout à l'avantage de ceux qui en faisaient le trafic et qu'enrichissaient les offrandes de la crédulité. Ce n'est pas cependant que, selon Strabon (3), cet oracle n'ait beaucoup contribué à la civilisation de ces contrées et à celle du reste de la Grèce par la sagesse de ses réponses et de ses conseils, et qu'on ne l'ait regardé comme le plus véridique des oracles.

D'après le récit des auteurs, il paraît que la vapeur ou le vent véhément

celui de Python dans le bassin du trépied de Delphes? *Voyez*, sur Bacchus Zagræus, Sainte-Croix, *Mystères du paganisme*, t. I, p. 204.

(1) Strabon, liv. IX, chap. III, § 5, parle d'un vent qui produisait l'enthousiasme, *πνεῦμα ἐνθουσιαστικόν*, lequel sortait de l'antre prophétique, *μαντεῖον ἄντρον*, de Delphes, dont l'ouverture était très-étroite, et il dit que la pythie assise sur un trépied élevé recevait le souffle de ce vent. Un passage du § 8 pourrait avoir rapport à ce vent impétueux, produit peut-être, ainsi que le pense M. C. O. Muller, par le courant rapide des eaux de la fontaine Castalie, qui s'engouffrait avec violence dans le fond de l'antre fatidique. Ce phénomène très-ordinaire pouvait avoir donné lieu à des explications merveilleuses. En creusant la terre pour y chercher les trésors qu'on disait y être enfouis, ainsi que le rapporte Strabon, ceux qui voulurent les enlever purent donner à ces violens courans d'air de nouvelles issues, et, en sortant avec force, ce vent put produire quelque commotion qui les aura effrayés : ils crurent que c'était un tremblement de terre, qu'on ne manqua pas de représenter comme plus affreux qu'il ne l'avait été, pour inspirer la terreur et détourner de pareilles entreprises, dont Apollon, à qui ces trésors étaient confiés, punirait la témérité.

(2) Strab. liv. IX, chap. III, § 5.

(3) *Ibid.* § 11 et 12.

et froid sortait d'une espèce d'antre ou de puits profond. L'ouverture en était dans une partie reculée et très-sombre du temple. Lorsque cet édifice sacré, brûlé ou détruit plusieurs fois, et qui d'abord n'avait été qu'une chaumière couverte de fougère, ou même qu'un petit temple portatif que d'anciennes traditions disaient avoir été construit avec les plumes des oiseaux (*pteris,* fougère; *pteron,* plume) et la cire des abeilles (1), fut bâti d'une manière plus solide et avec magnificence, d'abord par Trophonius et Agamède, et ensuite par les amphictyons (2), l'endroit d'où sortait la vapeur et où l'on rendait les oracles fut la partie la plus intéressante du temple et en devint le sanctuaire. Il en était séparé par un petit mur en pierre à hauteur d'appui; l'ouverture du puits était à un niveau plus bas que celui du pavé du temple, et l'on y descendait par une pente douce. C'était là ou auprès, si l'on en croyait les traditions rapportées par Plutarque, Strabon et d'autres auteurs, qu'était le milieu de la terre; ce qui avait fait donner à cet endroit le nom d'*omphalos,* ombilic ou nombril. On tirait cependant aussi ce nom d'*omphalos*, d'*omphê,* voix divine, parce que c'était là qu'Apollon parlait par son oracle. Soit que quelque accident eût rendu dangereux l'abord du *chasma* [ouverture du gouffre], soit plutôt que l'on voulût dérober aux yeux de ceux qui venaient consulter l'oracle les supercheries dont il était l'objet, on avait entouré cette ouverture de lauriers et on y avait placé une grille, sur laquelle fut établi le trépied. C'était sur ce siége fatidique que s'asseyait, pour rendre les oracles, la pythie, assistée du prophète et entourée des *hosii,* les saints ou les chefs des prêtres, au nombre de cinq. Ce que l'on a recueilli dans les auteurs anciens, dont un assez bon nombre a parlé de l'oracle de Delphes, et ce qu'ont dit depuis eux les savans modernes dont j'ai indiqué les ouvrages, n'a pas porté une lumière très-certaine sur ce ténébreux sujet; il y règne encore bien du vague, et l'on dirait qu'Apollon lui-même a voulu qu'on ne soulevât pas entièrement le voile qui couvrait son mystérieux oracle. Suivant les uns, et ils ont pour garans Origène (3) et S. Jean Chrysostome (4), la vapeur pénétrait la pythie assise sur le trépied, et, s'unissant intimement à elle, agitait tous ses sens, et lui causait par son activité une sorte de délire. Suivant d'autres, c'étaient la fraîcheur du vent qui sortait du gouffre, son impétuosité, les efforts qu'elle faisait pour y résister et pour se maintenir sur le trépied, qui causaient son trouble. Mais ce qui semblerait assez probable, c'est que cette vapeur devait avoir une sorte de malignité, qui agissait assez fortement sur la pythie pour la faire souffrir, puisqu'ordinairement c'était de force qu'on la faisait asseoir sur le trépied, et qu'on l'y retenait malgré ses mouvemens convulsifs.

Il est assez singulier que les témoignages nombreux des anciens ne nous apprennent pas d'une manière plus positive les noms ou du moins l'emploi des différentes parties qui composaient l'ensemble du trépied de

(1) Strabon, liv. IX, c. III, § 9.
(2) *Ibid.*
(3) Origène, *Contre Celse,* livre III, p. 125; liv. VIII, p. 353; Clavier, p. 91.
(4) *Homélies sur S. Paul,* liv. X, p. 260; Clavier, p. 92.

Delphes; cependant les médailles, les bas-reliefs, nous ont conservé beaucoup de ces ustensiles, et il nous en est même parvenu plusieurs en bronze, tels que ceux d'Herculanum, celui dont Spon donne le dessin, et d'autres en marbre qui ont dû être imités de ceux en bronze. Il paraît, au premier coup-d'œil, qu'ils sont assez complets pour qu'on puisse y retrouver toutes les parties dont parlent les anciens (1); et cependant on est loin d'être d'accord sur les places qu'occupaient celles qui nous sont indiquées par les auteurs. Les supports du trépied posaient sur une base triangulaire nommée *hypocratèridion* par Spon, qui paraît avoir forgé ce mot, qu'on ne trouve dans aucun des écrivains qui ont parlé avec quelques détails du trépied. On peut croire que cette base était disposée sur la grille ou sur l'ouverture du puits, de manière à la remplir en entier, et à laisser la vapeur entrer à volonté par un trou ménagé au milieu de cette base et répondant à un tuyau qui lui servait de conduit jusque dans la partie supérieure du trépied, et que l'on pouvait ouvrir ou fermer selon les circonstances : car il n'est pas à présumer qu'on eût laissé une issue libre et continuelle à ce courant d'air; ce qui aurait pu nuire au merveilleux dont était entouré l'oracle.

La partie supérieure et la plus importante du trépied, celle que soutenaient les supports, se divisait en plusieurs autres : le *cyclos* ou le cercle, le *lebês*, bassin, et l'*holmos*.

Le *cyclos* était, dans le trépied de Delphes, indispensable comme dans tous les autres ustensiles de ce genre; c'était un cercle solide en bronze qui maintenait les montans du trépied dans le haut, comme les traverses les contenaient dans le bas; il recevait, comme toute autre moulure, les ornemens dont il était susceptible, et c'était souvent, ainsi que nous le voyons dans notre trépied, des feuilles de laurier qui retraçaient les véritables couronnes qu'on déposait sur les trépieds. Ce cercle servait d'ailleurs à recevoir le bassin, *lebês* ou *loetrochoos*, de forme demi-sphérique, que l'on voit dans plusieurs représentations du trépied sur les bas-reliefs ou sur les médailles, et qui s'était en partie conservé dans celui que donne Spon et qui était en bronze. Il paraît que le fond de ce *lebês*, nommé *gastra*, panse, avait une ouverture dans laquelle entrait le tuyau dont il a été question, et qui donnait entrée à l'air dans le bassin. On dit que ce bassin était très-sonore, et qu'il retentissait lorsque, dans les cérémonies qui accompagnaient les oracles, il était frappé par des chaînes suspendues autour du trépied, et que l'on voit sur de très-anciennes médailles de Crotone. Il ne paraît cependant pas possible que le bassin eût retenti, s'il était joint au conduit que présentent plusieurs trépieds, entre autres celui du Musée royal : aussi, dans ceux que les médailles offrent garnis de chaînes, ne voit-on pas ce conduit ou ce support du milieu; mais peut-être était-il disposé de manière à porter la vapeur dans le haut du bassin sans le toucher, et alors ce bassin serait resté sonore.

Avant d'aller plus loin, il convient de dire un mot des trois anses en forme d'anneaux qui devaient servir, ou à transporter le trépied, ou à

(1) *Voyez* Diodore de Sicile, Pollux, *Etym. magnum*, Suidas, Hésychius.

placer ou à déplacer le *lebès*. Les bas-reliefs et les médailles qui les représentent laissent leur destination assez incertaine; on ne voit pas clairement si elles sont fixées aux montans du trépied, ou au bord du bassin. On nous les montre dans une position verticale et fixe, comme si elles ne pouvaient pas se rabattre : cependant elles semblent être tenues par des espèces de bélières; et dans le bas-relief des filles de Pélias, publié par MM. Bœttiger (1) et Hirt, on voit que ces anses sont mobiles, tandis qu'elles paraissent ne pas l'être dans les bas-reliefs de Dresde, du Musée royal et du monument de Lysicrate, où elles sont arrêtées par le cercle qui les surmonte et auquel on les dirait soudées. Cette observation ne serait qu'une minutie peu digne de nous arrêter, si les minuties ne prenaient pas de l'importance dans les discussions qui, comme la plupart de celles qui ont lieu sur l'archéologie, en ont souvent par elles-mêmes très-peu. C'est entre ces anses et le trépied que M. Muller place le vase cylindrique sonore auquel il donne le nom d'ἠχεῖον, mot que je ne trouve pas parmi les parties du trépied données par Pollux dans plusieurs endroits, et, entre autres, liv. IX, chap. LXXX, où il entre dans de grands détails. Je doute d'ailleurs que ce vase, ainsi établi, eût pu résonner, surtout lorsque la pythie était assise sur le trépied; en outre, les chaînes et les battans qui y sont attachés, d'après la disposition qu'on leur voit sur les médailles, n'auraient pas pu frapper le vase. Il me semble donc qu'il est plus vraisemblable que le *lebès* ou la *gastra* était le vase sonore, et qu'il produisait à Delphes le même effet que les bassins fatidiques de Dodone.

La partie du trépied de Delphes dont l'explication offre le plus de difficultés, est sans contredit celle que l'on nommait *holmos*. Ce qu'en disent les auteurs anciens est fort obscur, et ils ne s'accordent pas entre eux; les commentateurs ont plutôt embrouillé qu'éclairci la question. Spon, Hardion, l'abbé Barthélemy, Clavier, n'y ont pas jeté un grand jour, et il n'est pas aisé de se décider entre M. Muller et M. de Brœnsted (2), les deux derniers archéologues qui l'ont traitée avec autant de sagacité que d'érudition. Dans son acception ordinaire, le mot grec *holmos* signifie un mortier (3), et, d'après l'application qu'on en a faite au torse du corps humain, depuis le haut de la poitrine jusqu'à la bifurcation du tronc, on voit, lorsqu'il s'agit d'un mortier ou d'un vase qui en avait la forme, que ce doit être un cylindre terminé par un fond demi-sphérique, et c'est ce que nous offre l'ensemble du bassin posé sur le trépied, en le prenant, dans ceux qui ont les anses élevées, depuis le haut de ces anses jusqu'à son extrémité inférieure. On lit dans les auteurs, que l'on regardait comme synonyme du mot *holmos* celui de *lebès*, qui représente notre terme générique *bassin*. On sait aussi que la pythie, pour rendre des oracles, s'asseyait sur l'*holmos*, et qu'être assis sur l'*holmos* était l'équivalent de *prédire l'avenir*. Elle n'y eût

(1) *Amalth.* t. I, pl. IV, p. 161 et suiv.

(2) *Voyage en Grèce*, t. I, p. 123 et suiv.

(3) Voy. *Etym. magn.* v. Ὅλμος. Athénée cependant, liv. XI, p. 494, édition de Casaubon, donne une autre idée du vase qu'il appelle *holmos*, et qui, selon lui, avait la forme d'une corne.

pas été assise, si l'on admettait, avec Clavier, qu'elle était placée à côté, et qu'elle l'embrassait de ses cuisses et de ses jambes avec force pour résister au courant d'air prophétique qui s'élançait de la caverne et cherchait à s'échapper de l'*holmos*. Il paraît difficile aussi qu'elle eût pu s'y asseoir, si l'on prenait pour l'*holmos* la partie demi-sphérique qui, dans quelques bas-reliefs, termine par le haut le trépied, et donne à cette partie une forme approchant de celle de la sphère. Pour que la pythie pût s'asseoir sur le trépied, et s'y établir de façon que le vent de la caverne agît sur elle, soit par une espèce de douche ascendante, comme le prétendent Origène et S. Jean Chrysostome, soit de quelque autre manière, il me paraît que la partie qui lui servait de siége devait être plate. C'est l'idée qu'en donnent les auteurs anciens, en disant que l'*holmos* et la *trapeza*, la table, étaient une seule et même chose. Les trapèzes étaient rondes et planes comme les *mazides*, nom que l'on donnait aussi à la trapèze du trépied : ainsi l'on n'aurait pas désigné l'*holmos* par le nom de *trapèze*, s'il avait été de forme demi-sphérique. Cette tablette ou ce disque s'ajustait dans le cercle placé au-dessus des anses du trépied, et formait le dessus, la table de l'*holmos*, sans en être proprement le couvercle. Il me paraît assez probable, ainsi que le pense M. de Brœnsted, qu'elle était percée de trous pour donner une issue à l'air qui devait agir sur la pythie, et qui n'aurait produit aucun effet, si elle l'eût comprimé dans le bassin ou l'eût empêché de s'en échapper. Lorsque la pythie était assise sur ce disque, qui faisait de l'*holmos* un siége, on pouvait dire qu'elle était sur l'*holmos*, comme l'on dirait que l'on est assis sur un bassin si l'on était sur un disque qui en fermerait l'ouverture. Il a été facile de confondre avec l'*holmos* ou le vase en forme de mortier le disque ou la *trapeza*, qui n'en était qu'une partie, et qui, enchâssé dans le *cyclos*, terminait l'*holmos*.

C'était aussi dans le *cyclos* que s'ajustait le couvercle demi-sphérique du trépied, qui servait à fermer le bassin lorsqu'on ne s'en servait pas, et qui n'y était pas indispensable. Est-ce bien cette partie peu importante que les Romains nommaient *cortina*, et les antiquaires ont-ils raison de lui donner ce nom, et de regarder comme des *cortina* des objets à peu près demi-sphériques que l'on voit souvent posés à terre dans des peintures de vases, sur des bas-reliefs et des médailles? Serait-ce ce couvercle du trépied sur lequel on verrait Apollon assis, et qui lui aurait fait donner le titre de *cortinipotens*, comme celui d'*enolmios*, maître de la *cortina*, de l'*holmos?* La *cortina* n'est-elle pas plutôt l'*holmos* lui-même, et non simplement son couvercle? On trouve que, de même que l'*holmos*, ce mot latin est rendu en grec par celui de *lebês*, bassin. Le couvercle hémisphérique du trépied pouvait bien être regardé, à cause de sa forme, comme un bassin; et, en raison de la ressemblance du dessus et du dessous, les Romains auront, avec quelque raison, adapté le mot de *cortina* à l'ensemble de tout l'appareil: mais je ne crois pas qu'on puisse donner particulièrement ce nom au couvercle, et il doit s'appliquer au bassin fatidique, à l'*holmos*, sur lequel s'asseyait la pythie.

Je ferai aussi observer que les trépieds que présentent les monumens

diffèrent tellement entre eux, même dans leurs parties essentielles, qu'on ne sait comment fixer son opinion sur ce sujet. Les bas-reliefs du jugement de Marsyas du Musée royal, celui que donne Winckelmann, l'apothéose d'Homère et un autel du Musée royal, offrent le trépied garni de son couvercle. On ne le voit pas ainsi sur des monumens plus anciens, et sur des médailles citées par Spon et par M. C. O. Muller, et qui cependant paraissent présenter le trépied de Delphes, puisqu'on y trouve pour accessoires le serpent, le dauphin et les corbeaux, qui caractérisent Apollon Pythien. Il est bien à supposer que ces trépieds n'étaient ainsi placés que comme des attributs ou des insignes d'Apollon de Delphes, mais qu'ils ne nous ont pas transmis l'image exacte du trépied fatidique. Le couvercle hémisphérique de l'*holmos* peut n'avoir été ajouté que dans des temps peu anciens, et lorsque les arts mirent de la variété dans la forme primitive du trépied et dans ses ornemens. Il ne serait même pas hors de vraisemblance qu'on eût attaché quelque idée astronomique ou astrologique à la forme sphérique que l'on donnait au vase du trépied, qu'entourait le *cyclos,* comme le zodiaque enveloppe la terre, et qu'on y eût vu quelque allégorie avec les fonctions d'Apollon ou du Soleil.

Mais, en supposant que le couvercle du trépied fût ce que les Romains nomment *cortina,* ce qui ne me semble pas probable, ce ne serait pas une raison pour la reconnaître dans l'objet hémisphérique, ou plutôt ovoïde, que présentent plusieurs compositions antiques; entre autres, l'autel de Dresde et l'apothéose d'Homère, et des médailles parmi lesquelles une des Mamertins est citée par M. C. O. Muller (1). Je ferai remarquer que les bas-reliefs donnent à cet objet une dimension qui n'est pas en proportion avec celle du trépied, et qu'il est beaucoup trop grand pour y servir de couvercle. Sa forme alongée ne serait d'abord pas en harmonie avec celle du reste du trépied; l'apothéose d'Homère nous le montre d'ailleurs avec son couvercle, et ainsi l'objet ovoïde qui est à terre dans l'antre corycien ne peut pas être le dessus du trépied. Sur les médailles des Mamertins et sur d'autres monumens, cette prétendue *cortina* a l'apparence d'une grille; et, dans les bas-reliefs de Dresde et de l'apothéose, les ornemens qui la décorent peuvent être pris pour des bandelettes. Nous avons vu qu'il y avait dans le temple d'Apollon, et à côté du trépied, un endroit que l'on regardait comme le milieu de la terre, et qu'on appelait *omphalos,* ou l'ombilic. On sait par Strabon, liv. IX, chap. III, § 10, que ce lieu très-vénéré était orné de bandelettes, et qu'on y avait élevé deux figures en mémoire de la rencontre qui s'était faite, en ce lieu-là même, de deux aigles ou de deux corbeaux que Jupiter avait envoyés en même temps du levant et du couchant. Cet endroit était sans doute conservé avec respect comme un sanctuaire, et, pour empêcher qu'il ne fût foulé aux pieds, on l'aura couvert d'une grille qui, tout en permettant à la pieuse curiosité de le voir, le préservait de toute atteinte. C'est donc probablement ce couvercle grillé et orné de bandelettes

(1) *Amalth.* t. I, pl. III, *G.* Voyez aussi le bas-relief du musée Nani à Venise; Passeri, *Osservazioni,* &c., sez. 1, p. XLIV; Paciaudi, *Mon. Peloponn.* p. 114.

que nous offrent les médailles des Mamertins et les bas-reliefs de Dresde, du musée Nani et de l'apothéose d'Homère, et c'est aussi sur cette grille qu'on voit quelquefois assis Apollon, qui, placé à égale distance entre l'Orient et l'Occident, embrassait de ses regards le monde qu'il éclairait de sa lumière, et les peuples qui, de ces deux extrémités, venaient consulter ses oracles.

Notre trépied, découvert à Ostie en 1775, et qui faisait partie du musée du Vatican (1), est peut-être le plus beau des trépieds en marbre que nous a transmis l'antiquité : aussi M. Quatremère de Quincy en a-t-il donné une élégante description (2). Sur une base triangulaire formée de lignes courbes concaves, et dont les angles sont à pans coupés, s'élèvent les trois montans du trépied, que décorent des tigettes ornées de feuillages et de fleurons en bas-relief. Ces supports, qui se rétrécissent par le bas, sont terminés par des pattes de lion, et, dans le haut, ils ont pour ornement des bucrânes qui peuvent, ainsi que les fleurs, rappeler les victimes des sacrifices et les guirlandes dont on les parait. Entre ces montans, de beaux feuillages d'acanthe prennent la forme de lyres. Cet accessoire convenait à un trépied d'Apollon, et le carquois suspendu à l'une de ces lyres rappelait qu'il n'était pas seulement le dieu de la musique et de la poésie, mais que ses inévitables traits atteignaient de loin. Ce carquois est ici l'emblème de la victoire d'Apollon sur le serpent Python, que l'on voit se glisser entre les feuillages et entourer de ses spires le soutien du bassin fatidique; à moins cependant que ce serpent, qui paraît ici vivant plutôt que disposé comme un ornement, ne soit celui qu'Apollon avait commis à la garde du trépied de Delphes. Il me semble qu'ici, mieux que dans tout autre trépied, on peut reconnaître ce conduit dont il a été question plus haut, et qui servait à diriger la vapeur qui sortait de l'antre. Si ce n'était qu'un soutien, il serait beaucoup trop fort pour le bassin, qui porte déjà sur trois montans, et l'on peut remarquer que, pour masquer ce conduit, on lui a donné la forme d'un tronc de laurier, et que l'on y voit çà et là quelques masses de feuilles. Il est vrai aussi que, ce trépied étant en marbre, le travail de cette matière exigeait d'autres proportions que s'il eût été en bronze : et d'ailleurs, bien que tous les accessoires conviennent au trépied de Delphes, il est à croire que, n'étant pas destiné au même usage, et ne servant probablement qu'à la décoration de quelque édifice ou de quelque temple, celui-ci n'en était pas une copie exacte; du moins n'y trouve-t-on pas toutes les parties qui composent les trépieds que l'on voit sur les monumens qui retracent la lutte d'Apollon et d'Hercule. On en a supprimé les grands anneaux qui servaient d'anses; mais on peut reconnaître le *cyclos* dans cette couronne de laurier renouée de bandelettes qui surmonte le trépied, et sur laquelle aurait pu se placer la table qui servait de siége à la pythie. Les ornemens de la bande qui est au-dessous ont rapport à Apollon. Les griffons lui étaient consacrés (3); les pots à feu qu'ils semblent garder sont l'emblème de la lumière et de la chaleur que ce dieu répand, et les dauphins font allusion, soit au

(1) *Mus. Pio-Clem.* t. VII, pl. 41.

(2) *Dictionnaire d'architecture de l'Encyclopédie méthodique*, article *Trépied.*

(3) *Voyez* n.º 53.

nom de Delphes, soit à la métamorphose d'Apollon en dauphin, ou bien ils peuvent rappeler qu'il aborda sur les côtes de la Phocide, monté sur un de ces poissons, qui passaient pour être amis de l'homme et très-sensibles au charme de la musique. Les grosses perles qui ornent le tour du bassin ajoutent à sa richesse, de même que les cannelures qui décorent sa partie hémisphérique. On y voit s'y détacher trois têtes, dont deux sont de Méduse, et la troisième n'a rien de caractéristique. On trouve ces têtes de gorgone sur d'autres trépieds, et Visconti pense qu'elles pouvaient faire allusion à la crainte qu'inspiraient les oracles de Delphes. La hauteur de notre trépied est de 1^{m},160 = 3 pi. 7 po. 4 li.

51. TRÉPIED *en marbre de Luni,* n.° 229, pl. 121.

Ce trépied, fait de plusieurs morceaux réunis et où la coupe est d'un autre marbre que les pieds, n'a rien de bien remarquable, et il n'a de rapport avec le trépied sacré de Delphes que par ses trois supports. La forme qu'on leur a donnée indique certainement une époque moins ancienne que celle que l'on voit aux trépieds que présentent les bas-reliefs et les médailles. La coupe, taillée à côtes, comme certaines coquilles, ne manque pas d'élégance; et les têtes de panthère qui surmontent les supports, terminés par des jambes et des pieds de cet animal, ont du style et sont d'un bon travail. On pourrait croire que ce trépied a été placé dans quelque temple de Bacchus, à qui la panthère était consacrée; mais il peut aussi avoir tout simplement servi à des usages de la vie civile, et avoir appartenu à des bains, où il servait pour des ablutions. Ce monument a été trouvé dans les fouilles de Gabies (1). [H. 0^{m},950 = 2 pi. 11 po.]

52. APOLLON VAINQUEUR DE MARSYAS, n.° 731, pl. 123, bas-relief, *marbre.*

Il paraît que, de tout temps, l'amour-propre des musiciens a été très-susceptible, et qu'ils n'ont jamais aisément pardonné ce qui avait pu le blesser; les époques modernes nous fourniraient plus d'un exemple des querelles sanglantes qu'ont excitées les diverses manières de sentir la musique, et nous voyons qu'aux temps des dieux, les muses, ces douces et chastes sœurs, privèrent de la vue Thamyris, changèrent les filles de Piérus en oiseaux, et arrachèrent, pour en orner leurs têtes en signe de victoire, les plumes des sirènes, qui avaient osé lutter de talens avec les filles de Mnémosyne. L'amour-propre d'Apollon, du dieu de l'harmonie, fut encore plus barbare, et Marsyas en éprouva les horribles effets.

Sous l'emblème du supplice de Marsyas (2), la poésie et les arts nous ont probablement conservé la tradition d'une révolution qu'éprouva l'art ou le goût de la musique. Ainsi l'histoire de ce malheureux satyre rappelait le

(1) Voyez *Mon. Gab.* pl. 10.

(2) *Voyez* sur la flûte et sur Marsyas la curieuse dissertation de M. Bœttiger, insérée t. I, p. 380-468 de l'*Attisches Museum* de Wieland. Le savant auteur y a réuni avec son talent ordinaire tout ce que fournissent sur ce sujet les auteurs et les monumens de l'antiquité.

triomphe d'un genre de musique sur un autre, comme l'enlèvement du trépied par Hercule retraçait la lutte qui eut lieu entre différens cultes. Les habitans de la campagne, gens simples et peu façonnés, et toute la troupe bruyante de Bacchus, représentée par Marsyas, les pans, les satyres et les divinités champêtres, conservaient leur ancien goût pour la flûte, dont ils mêlaient, dans les orgies, les sons au bruit éclatant du tympanon de Cybèle et aux clameurs dont retentissaient au loin les vallées et les montagnes. Des oreilles plus délicates préféraient la cithare ou les instrumens à cordes, qui offraient au musicien le grand avantage de pouvoir accompagner les accens de la voix. Vainement Orphée, dont les accords amenaient caressans à ses pieds les animaux les plus féroces et animaient les bois et les rochers, avait voulu adoucir les mœurs des partisans de Bacchus et leur faire éprouver le pouvoir de sa lyre : les Thraces se refusèrent à la civilisation qu'il essayait d'introduire chez eux, et il fut déchiré par les furieuses ménades, comme le fut Lycurgue pour avoir essayé les mêmes tentatives. Cependant, lorsque la civilisation eut peu à peu fait des progrès en Grèce, la lyre et la cithare, en unissant leur mélodie aux chants de la poésie, finirent par l'emporter sur la flûte, à laquelle on ne trouvait pas les mêmes ressources pour l'harmonie et qu'abandonnèrent la plupart des peuples de la Grèce. Mais, quoique Thèbes eût vu, pour élever ses murailles, les pierres se mouvoir d'elles-mêmes aux accords de la lyre d'Amphion, les Béotiens étaient attachés à leurs anciens usages. Dès les premiers temps, les Thraces leur avaient fait connaître la flûte, qu'ils tenaient des Phrygiens et des autres peuples de l'Asie mineure; ils ne voulaient pas renoncer à un instrument qui animait sur le Cithéron les danses des bacchantes et des ménades, et que leur fournissaient en abondance et à peu de frais les roseaux recueillis avec soin sur les bords du Céphise.

Il suffisait que les Béotiens, peuple qui passait pour être lourd et très-peu spirituel, aimassent la flûte, pour qu'elle fût dédaignée par les Athéniens, leurs rivaux en courage, mais qui avaient la prétention de l'emporter sur eux dans tout ce qui tenait aux arts et aux productions de l'esprit. Aussi les poètes comiques d'Athènes se firent-ils un plaisir de livrer au ridicule le goût des Thébains pour la flûte; et ils étaient sûrs de réussir sur le théâtre lorsqu'ils les représentaient soufflant dans leur flûte de manière à perdre haleine, et quand on voyait leurs joues s'enfler avec effort et les yeux leur sortir de la tête : il paraît au reste, d'après ce qu'on lit dans Pollux (1) et Apulée (2), que l'on regardait ces inconvéniens comme inhérens au jeu de la flûte. Les peintures antiques de Pompéi et d'Herculanum, celles des vases et les productions de la sculpture s'accordent pour nous montrer les joueurs de flûte avec les joues gonflées, les yeux louches et le front contracté, enfin avec tous les signes de la peine qu'ils se donnent pour tirer parti de leur revêche instrument. On conçoit qu'on les ait représentés comme muselés par leur *phorbeia* (3); c'était par dérision qu'on leur appliquait

(1) Liv. IV, 67, 59.
(2) *Florida.*
(3) On trouve dans Hésychius et dans Suidas que cette bande se nommait aussi



ce terme employé ordinairement pour désigner le *caveçon* ou la *muserolle* des ânes et des autres bêtes de somme, tandis qu'on se servait d'une expression plus relevée, de celle d'*ἀνάδειγμα*, *anadeigma*, pour la bande dont faisaient usage les trompettes dans les jeux olympiques (1). Aussi, lorsque dans la LXXXe olympiade, Mélanippide le jeune donna sur le théâtre d'Athènes une pièce où il offrit la triste aventure de Marsyas, fut-il très-bien accueilli, et l'on trouva sans doute qu'il y avait justice à faire écorcher vif le malheureux inventeur d'un instrument qui écorchait les oreilles délicates des Athéniens. Ses pièces satiriques et celles des autres auteurs comiques décréditaient la flûte depuis plusieurs années, lorsqu'elle reçut une atteinte encore plus rude. Alcibiade était dans sa jeunesse et commençait à servir de modèle aux jeunes élégans d'Athènes; Périclès, qui sans doute tenait encore à l'ancienne musique, voulut lui faire apprendre à jouer de la flûte. Alcibiade pensa, comme Minerve, que le jeu de cet instrument serait fatal à sa beauté, et il refusa de prendre des leçons d'Antigenides, le plus célèbre des joueurs de flûte thébains et dont les talens ont été consignés dans les ouvrages de Plutarque, d'Aulu-Gelle et d'Apulée, d'après les commentaires de Pamphile. Le dédain d'Alcibiade pour la flûte porta le dernier coup à cet instrument : un jeune Athénien de bon ton se serait perdu de réputation s'il avait su en jouer; ce n'était plus un art libéral, mais un métier; la mode, aussi puissante à Athènes qu'elle l'a jamais été dans aucun pays, relégua la flûte parmi les histrions, les dernières classes du peuple et les femmes de mauvaise vie. Il paraît que cet instrument ne se releva pas de cette disgrâce à Athènes; car Aristote, cité par M. Bœttiger dans son intéressante dissertation, trouvait que la flûte ne convenait pas à des gens d'esprit, et il pensait que, si Minerve l'avait inventée par hasard, elle en avait été bientôt dégoûtée. Ce fut probablement vers ces époques, et d'après les pièces de théâtre, que les arts s'emparèrent du sujet qu'offrait à leur pinceau et à leur ciseau la joute musicale entre Apollon et Marsyas. Il ne paraît cependant pas, d'après M. Bœttiger, que l'on puisse faire remonter l'introduction de cette composition dans les arts du dessin au-delà de Polygnote. On sait en effet par Pausanias que ce grand peintre, qui avait représenté dans le *Lesché* de Delphes la vengeance exercée par les muses sur Thamyris, assez hardi pour se comparer à elles, n'offrit Marsyas que comme le maître d'Olympus, à qui on le voit aussi donner des leçons de flûte dans des peintures d'Herculanum et sur des vases dont l'époque est probablement postérieure à celle de Polygnote, qui, travaillant à orner le temple d'Apollon, n'eût pas manqué de retracer le triomphe de ce dieu sur Marsyas, si cette tradition mythologique eût eu cours de son temps.

Mais revenons à ce qui a un rapport plus direct avec notre bas-relief. Minerve, dit-on (2), après la victoire que Persée, aidé de ses conseils, rem-

ἕλκυστρον περιστόμιον, καπίστρον χειλωτήρ, qui maintient les lèvres. Suidas fait venir le mot de *φορβείαν* de *φέρειν βίᾳ*, porter avec force; parce que cette bande de cuir empêchait que les lèvres du joueur de flûte ne se déchirassent.

(1) Pollux, IV, 92; Bœttiger, p. 359.

(2) Pindare, *Pyth.* XII, v. 15, et le

porta sur Méduse, inventa la flûte pour imiter les gémissemens que faisaient entendre les sœurs de cette gorgone, et les sifflemens des serpens s'agitant sur sa tête, que venait de couper Persée. Peu importe que cette flûte ait été faite avec un os (1), ou que la déesse des beaux-arts en ait fabriqué une avec un morceau de buis qu'elle perça dans sa longueur (2) : ce qu'il y a de plus important à savoir, c'est que l'invention de Minerve n'eut pas d'abord tout le succès qu'elle en espérait (3). Fière de sa découverte, elle se présente aux festins de l'Olympe et y fait entendre les sons de sa flûte : Junon et Vénus trouvent qu'en jouant de ce nouvel instrument elle enfle ses joues d'une manière extraordinaire et peu agréable et qu'elle louche; leurs rires railleurs troublent Minerve. Pour juger par ses propres yeux de la vérité de ces remarques, qu'elle pouvait attribuer à la malignité des déesses ses rivales, elle se rend sur les bords du lac Tritonis, prend sa flûte et consulte le cristal des ondes pures qui reflétaient son image : elle voit que les déesses avaient raison. Tenant plus à sa beauté qu'à son nouvel instrument, elle le jette loin d'elle avec dédain, en vouant aux plus affreux supplices celui qui oserait le ramasser et s'en servir. La flûte de Minerve était tombée dans les roseaux qui croissaient sur la rive du lac. A quelque temps de là, Marsyas, fils d'Hyagnis (4), et que l'on nous représente comme un silène ou un vieux satyre, et même comme un philosophe (5) que sa bonté et sa gaieté faisaient chérir dans la contrée, a le malheur de trouver cette flûte (6), déjà fatale à la déesse, et qu'elle avait chargée de ses malédictions; il la ramasse, la considère sans en bien connaître l'usage. Cependant il l'essaie, et parvient à en jouer de manière à charmer toutes les nymphes des environs et à s'applaudir de son talent (7). Suivant quelques auteurs cependant, ce n'aurait pas été son coup d'essai; ils lui attribuent l'honneur d'avoir per-

scholiaste; Hygin, fab. CLXV, et les notes dans les *Mythogr. lat.* édit. de Muncker.

(1) Fulg. *Myth.* l. III, c. IX. Selon d'autres auteurs, ce fut Osiris qui inventa la flûte.

(2) Ovide, *Fast.* VI, 696.

(3) Fulgence, l. III, c. IX, dit que les grands musiciens méprisaient cet instrument à cause de la pauvreté de ses sons, et que le nom de Marsyas vient des mots grecs *μωρὸς* et *οἶος*, *sot* et *seul*, parce que ce silène fut le seul qui préféra la flûte à la cithare; et ce manque de goût, ajoute-t-il, le fit représenter avec une queue de porc. Le nom de Midas, juge du différend, signifie, selon le même mythologue, *qui ne sait rien*, *μηδὲν ἰδών* : aussi lui donnait-on des oreilles d'âne. Suivant Suidas, v. *Μαρσύας*, Marsyas fut l'inventeur de la flûte faite de roseau et de la flûte en airain.

(4) Apollodore, liv. I, chap. IV, 2, le dit fils d'Olympus; Hygin, fab. CLXV, d'Œagre : mais généralement il passe pour être le fils d'Hyagnis.

(5) Tzetzès, chil. 1, v. 353. Ce qu'il raconte sur Marsyas est curieux; on trouve beaucoup de détails à ce sujet dans les savantes notes des académiciens d'Herculanum, *Pitture d'Ercolano*, t. II, pl. 19; t. III, pl. 9.

(6) On voyait à la citadelle d'Athènes un groupe qui représentait Minerve battant Marsyas pour le punir d'avoir ramassé sa flûte (Paus. *Att.* c. 24); et sur la base d'une statue de Latone à Mantinée, Praxitèle avait sculpté Marsyas jouant de la flûte avec une muse (Paus. *Arc.* c. IX).

(7) Ovid. *Fast.* lib. VI, v. 696 et suiv. Il ne dit que peu de chose de Marsyas, et ne donne que des détails dégoûtans sur son supplice.

fectionné la flûte, d'en avoir réuni deux ensemble, et ce serait lui, selon Simonide, cité par Tzetzès, qui aurait inventé cette espèce de large courroie ou de bandeau nommé *phorbeion* par les Grecs et *capistrum* par les Romains, et qui, entourant la tête à la hauteur de la bouche, servait à contenir les joues et à régler la force du souffle (1); il paraîtrait même que c'était une plaque quelquefois en or qui se plaçait sur la bouche, avec une ouverture sans doute qui y correspondait, et que maintenaient des courroies attachées derrière la tête. C'est peut-être ce phorbeion que, dans la peinture d'Herculanum, on voit à terre près de Marsyas, avec ses flûtes. Enivré par ses succès, Marsyas osa défier Apollon : le défi fut accepté. Les muses, choisies pour juges, devaient décider qui remporterait l'avantage, ou la cithare d'Apollon, ou la flûte du Silène. Il était convenu que le vaincu serait entièrement à la discrétion du vainqueur. Cette joute musicale eut lieu près de Célænes (2) : Marsyas eut l'avantage dans un premier concours; mais Apollon indigné, et pour montrer sa supériorité, unit sa voix (3) aux sons de sa cithare, qu'il s'avisa de renverser, et il en tira les plus ravissans accords : Marsyas n'en put faire autant avec sa flûte, et fut vaincu.

On est loin d'être du même avis sur ce qu'entendent les auteurs en disant qu'Apollon retourna sa lyre (4). Heyne, et son sentiment a beaucoup de partisans, pense que le dieu changea le ton de son instrument et produisit un plus grand effet; mais il me semble que ce n'est pas ce qu'on pourrait appeler *retourner sa lyre,* et je serais porté à croire que ces mots doivent se prendre à la lettre et dans un sens positif. C'était une espèce d'insulte qu'Apollon faisait à Marsyas, ou, si l'on veut, une jonglerie ou un tour de passe-passe peu digne d'une divinité. Il est bien certain qu'on peut, avec de l'adresse, tirer parti d'un instrument à cordes en le tenant dans une position différente de celle qu'on lui donne ordinairement, et qu'on jouerait de la lyre comme du violon en mettant en bas la partie qui est habituellement en haut. Apollon, en retournant sa cithare, voulait l'emporter sur Marsyas, malgré les nouvelles difficultés auxquelles il se soumettait de son plein gré; et si j'osais, je dirais qu'il le jouait sous jambe. Un bas-relief publié pour la première fois par M. Heeren (5), qui l'a trouvé à Rome, à Saint-Paul hors des murs, vient tout-à-fait à l'appui de cette explication. Qu'on le considère avec attention, et l'on verra s'il est possible qu'il en soit autrement. La partie renflée, creuse et inférieure de la cithare, la *magade,* est placée en l'air, au-dessus de la main droite

(1) Tzetz. chil. I, v. 353 et seq.

(2) Cette opinion est la plus suivie; cependant Diodore de Sicile, liv. III, c. LVIII, place cet événement à Nysa en Arabie, où se trouvait Bacchus, très-lié avec Marsyas, et il dit qu'Apollon, après sa victoire, suspendit dans l'antre de Nysa, consacré à Bacchus, sa cithare et les flûtes de Marsyas. Voyez *Mus. Pio-Clem.* t. IV, p. 154.

(3) Diod. liv. III, c. LVIII; Plut. *Symp.* c. VIII.

(4) Apollod. liv. I, c. IV, § 2, et les notes de Heyne; Hygin, fab. CLXV et les notes, édition de Muncker.

(5) *Zeitschrift* &c. de M. Welcker, &c. Gœttingue, 1828, t. I, p. 136 et suiv. pl. 11, n.° 9.

d'Apollon, qui ne la touche que du bout des doigts, et qui ne pourrait pas ainsi tenir son instrument, dont cette partie, selon la manière usitée d'en jouer, devrait porter sur la hanche ou être à cette hauteur, ainsi qu'on le voit dans une foule de bas-reliefs, au lieu de se trouver, comme dans celui de Saint-Paul hors des murs, au niveau de l'épaule. Qu'on fasse aussi attention à ce que M. Heeren, vu l'état de dégradation du bas-relief, a pris pour un sceptre ou un bâton de berger que tiendrait Apollon, et l'on reconnaîtra que ce n'est pas autre chose que la trace des cordes mutilées, ou du manche de la cithare, sur lequel elles étaient fixées. Le dieu est encore dans l'attitude où il a vaincu Marsyas : sa main gauche pose sur la partie supérieure de la cithare placée en bas, et sa main droite est précisément à l'endroit de l'instrument où elle doit être, pour en tirer des sons que peut moduler la main gauche par le mouvement des doigts sur cette cithare renversée. Le sculpteur de ce curieux bas-relief a suivi ce que rapportait la tradition sur la ruse que mit en usage Apollon pour obtenir la victoire. Dans notre bas-relief, c'est une lyre, et non une cithare; elle est droite, et Apollon l'appuie sur son trépied. Cet ustensile n'est certainement là que comme attribut du dieu de Delphes; car ce n'est pas le trépied de Delphes, puisque la scène se passe en Phrygie. Un des pieds du dieu repose sur un griffon, animal fantastique qui lui était consacré, et dont nous nous occuperons dans un autre endroit.

Près d'Apollon sont cinq muses, que l'on reconnaît aux plumes dont leurs têtes sont ornées : une d'elles est assise; un masque tragique et un globe distinguent Melpomène et Uranie. Selon quelques mythologues, les habitans de la contrée avaient été pris pour arbitres; d'autres, si l'on en croit Fulgence, disaient que Midas fut choisi pour juge de la joute de Marsyas contre Apollon. Il paraît que Suidas n'avait pas adopté cette opinion, car il n'en parle pas dans son article assez détaillé sur Midas. A la gauche d'Apollon, Diane, debout, tient sa torche et son arc. A côté de cette déesse, Mercure, coiffé de son pétase, s'appuie du pied droit sur une pierre élevée. Cette pose est ordinaire sur les monumens aux personnages que l'on représente en repos, ou dans l'attente de quelque événement. Ici l'on ne voit qu'une partie de l'assemblée des dieux. Serait-ce trop hasarder de penser que Mercure connaît déjà le triste sort auquel ne pourra se soustraire Marsyas, et qu'il se prépare à conduire son ame au ténébreux séjour? Le concours musical est terminé : l'attitude humble de Marsyas, debout et la tête penchée devant son heureux rival, ne dit que trop quel en a été le résultat; l'aspect sévère d'Apollon annonce assez qu'il vient de condamner l'infortuné musicien à être écorché vif, et que celui-ci n'a rien à espérer de la clémence de son vainqueur. Plusieurs divinités à la gauche de la composition, des faunes et des personnages champêtres, semblent prendre part au sort de Marsyas. Cybèle était son amie; elle est assise : près d'elle est un de ses lions; elle s'entretient tristement avec Bacchus et Minerve. Celle-ci, en appuyant sa main sur l'épaule de Marsyas, paraît le plaindre de son imprudente confiance en ses talens, et de n'avoir pas craint les effets des irrévocables imprécations qu'elle avait prononcées.

La nymphe couchée derrière Cybèle et qui tient à la main un roseau, peut être celle de Célænes; et celle que l'on voit à peu près dans la même pose et qui a pour attribut une corne d'abondance, serait la naïade dont les eaux arrosaient cette contrée. On prendrait pour une Minerve la femme assise qui parle à la nymphe de Célænes; mais ce n'est qu'à la restauration qu'elle doit une tête coiffée d'un casque.

On trouve dans les Monumens inédits de Winckelmann, n.° 42, un bas-relief qui, de même que le nôtre, appartenait à la collection Borghèse; et ils ont entre eux une telle analogie d'ensemble et de détails, qu'au premier aspect on les confond très-facilement: cependant ils diffèrent sur plusieurs points; et s'ils ont eu le même original pour modèle, ce n'est qu'avec des modifications qu'ils en reproduisent la copie. Les changemens que l'on y a introduits en ont presque fait une autre composition; et quoique le dessin donné par Winckelmann soit trop mauvais pour inspirer beaucoup de confiance en son exactitude, cependant on ne peut pas admettre que, s'il avait été copié d'après notre bas-relief, on eût, d'un côté, retranché des personnages qui s'y trouvent, et que, de l'autre, on en eût ajouté d'autres qui n'y sont pas, de même que des accessoires tels que la couronne de Cybèle, le serpent du trépied d'Apollon, l'arc de Diane, le caducée de Mercure, dont il n'y a pas la moindre trace dans notre monument. Il faut donc que ce soit deux bas-reliefs traduits, pour ainsi dire, du même original; ce que prouvent la similitude des poses et la disposition des personnages, qui se ressemblent malgré bien des variétés : la plus notable, sans contredit, est celle qui regarde Marsyas. Dans le nôtre, on le voit se levant du siége, recouvert d'une nébride, sur lequel il devait être assis dans le concours, et il est prêt à marcher vers le lieu où des Scythes font les apprêts de son affreux supplice. L'un d'eux est assis à terre, près d'Apollon; le second, agenouillé, aiguise le couteau qui doit servir à écorcher Marsyas, et le troisième ajuste aux branches d'un pin (1) la corde qu'il y va suspendre pour cette cruelle exécution. Cette composition est simple et régulière. Celle du bas-relief publié par Winckelmann offre une scène qui fait suite à l'action de notre monument. L'infortuné musicien, Marsyas, vaincu et condamné par Apollon, est déjà attaché à l'arbre fatal. Midas, qui avait été pris pour juge, et à qui Apollon et les dieux reprochent son peu de goût, cherche à leur inspirer quelque compassion en faveur du malheureux vaincu, qui est sur le point de subir son supplice. Notre bas-relief, d'un travail très-médiocre, mais d'une composition sage, et où tout concourt à l'intérêt qu'inspire cette scène, doit être la copie d'un ancien original qui réunissait le mérite de l'exécution à celui de l'invention.

(1) Le hêtre passait aussi pour avoir servi au supplice de Marsyas. Suivant Pline, liv. XVI, c. LXXXIX, c'était un platane très-élevé, qu'on voyait encore de son temps à Aulocrène. Il est vrai qu'on racontait aussi qu'il y avait à Délos un palmier qui datait de la naissance d'Apollon; à Olympie, l'olivier sauvage des feuilles duquel s'était couronné Hercule; et à Athènes, l'olivier qu'avait fait naître Minerve dans sa dispute avec Neptune.

Au reste, des traditions mythologiques rapportaient qu'Apollon, emporté par l'ardeur de la vengeance, avait écorché et dépecé lui-même son malheureux compétiteur; mais il paraît que, par égard pour ce dieu, les arts ne le représentaient pas ordinairement se livrant à ce barbare plaisir, quoique cependant il y eût, selon Suétone (1), une statue d'Apollon *tortor*, bourreau, que pourrait rappeler celle de la collection Giustiniani, qui offre ce dieu un couteau à la main et portant sur le bras gauche la peau de Marsyas. On le voit aussi, sur un jaspe rouge gravé, tenant sa lyre d'une main, et, de l'autre, donnant un couteau au Scythe, qui le reçoit à genoux. Une autre pierre représente Apollon jouant tranquillement de la lyre, le dos tourné au Scythe qui écorche Marsyas (2). Sur une patère étrusque publiée par Guattani (3), Apollon est à côté du Scythe et ordonne le supplice. Mais on doit savoir gré à l'auteur de notre bas-relief, non-seulement de n'avoir pas affligé la vue par la représentation horrible de Marsyas torturé par Apollon, mais même de ne l'avoir pas offert suspendu à cet arbre, et livré à toutes les angoisses des préparatifs de son supplice. Cette délicatesse de goût est digne des beaux temps des arts en Grèce; mais on regrette de ne pas trouver dans notre bas-relief, comme sur un beau candélabre du Vatican (4), un hommage à l'amitié et à la reconnaissance, le jeune Olympus qui déplore le triste sort de son maître, ou de ne pas le voir représenté, comme dans une jolie peinture d'Herculanum (5), se jetant aux pieds d'Apollon pour implorer sa pitié.

Le tableau décrit par Philostrate le jeune (6), et dont la composition se retrouve en grande partie dans nos bas-reliefs, offrait Marsyas attaché à un pin; il jetait ses tristes regards sur le barbare qui, aiguisant l'instrument du supplice, considérait sa victime d'un air farouche. Apollon se montrait calme, et son sourire annonçait son indifférence et le plaisir secret que lui faisait goûter la vengeance. Ce furent des Scythes qui en exécutèrent la terrible sentence : c'étaient de même des esclaves scythes qui à Athènes remplissaient les fonctions de bourreaux; il y en avait aussi qui, chargés de la police de la ville, campaient sous des tentes dans des postes particuliers. Les Scythes de notre bas-relief portent le costume phrygien, ou celui que sur les monumens on voit aux peuples regardés comme barbares par les Grecs et les Romains; ce sont les anaxyrides (7) ou larges pantalons et le bonnet phrygien. Leur bouche est recouverte d'une large bande qui part du bonnet

(1) *In Aug.* cap. LXX.

(2) Winckelmann, *Pierres gravées du cabinet de Stosch*, n.os 1143 et 1144, p. 194.

On sait aussi que Néron, ce furieux amateur de musique et qui se plaisait à paraître dans le costume d'Apollon, avait pour cachet une pierre gravée qui représentait Marsyas; c'était une sorte d'avertissement ou de menace qui devait procurer à la voix de Néron les applaudissemens dont il était si avide.

(3) *Mon. inéd.* an. 1785; févr. et mars.

(4) *Mus. Pio-Clem.* t. V, pl. 4. Cette composition n'offre que quatre figures.

(5) *Pitt. d'Ercol.* t. II, pl. 9.

(6) *Philostratorum imagines*, &c., édit. de Welcker, *Lipsiæ*, 1786, p. 113, et les notes, p. 590.

(7) *Voyez* ci-dessus, p. 138.

et cache le bas de la figure; il ne paraît pas que ce soient les fanons du bonnet qui aient été employés à cet usage. Ces bandes avaient une autre destination que celles qui servaient, en passant sous le menton, à maintenir la coiffure; on ne voit pas trop quel pouvait en être l'usage, à moins qu'on ne fermât ainsi la bouche de ces esclaves pour les empêcher de parler et de troubler l'assemblée des dieux, ou de témoigner leur intérêt au malheureux Marsyas. Ne pourrait-on pas aussi avoir voulu indiquer que ces esclaves exécutaient, sans mot dire, les ordres de leur maître? et l'on y verrait des muets qui, comme ceux de l'Orient, étaient chargés des exécutions. Quoique les Scythes passassent pour cruels, il semblerait qu'ils ne se prêtaient pas volontiers à la barbare vengeance d'Apollon; ce qui pourrait le faire croire, et ce serait à leur honneur, c'est que, dans un autre bas-relief où le même sujet est traité, Apollon tient un des Scythes avec une corde passée à son cou, comme pour le forcer à remplir ses ordres sanguinaires. D'autres bas-reliefs, et nommément celui qu'a publié Winckelmann, ne montrent pas les Scythes avec cette espèce de muselière sur la bouche. On retrouve la pose de l'un d'eux dans celle d'une célèbre statue de la galerie de Florence connue pendant long-temps sous le nom de l'*Arotino* ou du Rémouleur (1), où l'on avait cru voir le barbier qui découvrit la conjuration tramée par Achillas et Pothin contre Jules-César, ou l'un de ces esclaves auxquels on dut la découverte d'autres conspirations; mais, d'après les rapprochemens que Léonard Agostini, et après lui Winckelmann, firent les premiers de cette figure et de celles de plusieurs bas-reliefs, de pierres gravées et de médailles, on ne doute plus à présent que cette belle statue n'ait fait partie d'une grande et magnifique composition de statues offrant la victoire d'Apollon sur Marsyas et destinée à orner le fronton d'un temple. Ce peu de mots sur cette statue suffira pour le moment, et nous y reviendrons dans la partie de cet ouvrage consacrée aux sculptures de ronde-bosse (2). La triste fin de Marsyas avait été souvent consacrée par les monumens (3); il existait à Rome, du temps de Pline (4), dans le temple de la Concorde, un tableau de Zeuxis qui avait représenté Marsyas attaché à un arbre. Il était regardé sans doute comme une victime de la liberté et de l'abus du pouvoir, puisqu'à Rome près de la tribune aux harangues, dans d'autres villes de l'Italie, et dans des villes libres de la Grèce, on voyait, selon Servius, sur les places publiques, sa statue comme un symbole de la liberté, et qu'on la couronnait de fleurs (5). Le vulgaire ne pouvait guère mettre en doute les malheurs si peu mérités que l'imprudence de Marsyas lui avait attirés, puisqu'on montrait à Célænes ou Apamée (6) sa

(1) *Galeria reale*, &c., gravée par Lasinio, &c., 1816, sér. IV, t. I, pl. 37.

(2) *V.* t. VI, 2.e part., p. 276 de l'édit. allem. de Winckelmann, les notes de MM. Meyer et Schulze, et *Galeria reale di Firenze*, sér. IV, t. I, pl. 35, 36, 37.

(3) Outre les bas-reliefs et les pierres que j'ai cités, on trouve ce sujet sur des vases italo-grecs; il y en a un dans la collection d'Hamilton, *Nouv. Coll.* t. III, pl. 5 et 12. M. le duc de Blacas en possède un qui vient du cabinet de M. le duc de Luynes.

(4) Pline, *Hist. nat.* l. XXI, chap. II.

(5) Pline, l. XXXV, ch. X.

(6) Hérodote, *Hist.* liv. VII, chap. XXVI; Élien, *Hist. var.* XIII, 21. L'antique ville de Célænes avait reçu d'Apamée, fille d'Artabaze, femme du roi Séleucus

peau, qui avait été consacrée dans un temple, et qui s'agitait avec violence lorsque quelque instrument faisait entendre le mode phrygien nommé *métrôon* (1), inventé par Marsyas et consacré à Cybèle, tandis que cette peau, que l'on compare à une outre, restait tranquille et comme sourde lorsque la musique célébrait Apollon dans le mode consacré à ses hymnes (2). On disait aussi que le Marsyas, rivière d'un cours très-rapide, qui se jette dans le Méandre (3), et qui passait pour avoir été produite par le sang de Marsyas (4), était bordé de roseaux dont les murmures plaintifs (5) rappelaient les gémissemens de ce malheureux Silène et de ceux qui avaient été les témoins de sa triste fin. Les médailles d'Apamée ont conservé le souvenir de Marsyas, et, sous la figure de ce musicien jouant des deux flûtes, elles présentent la rivière à laquelle il donna son nom. L'on trouve aussi dans Pausanias (6) que Marsyas vint au secours des Phrygiens lors de l'irruption des Gaulois, qu'il avait effrayés par les airs de sa flûte et en faisant déborder le Marsyas. [H. $0^m,717$ = 2 pi. 2 po. 6 li. — L. $2^m,166$ = 6 pi. 8 po.]

53. Griffon et Génie, bas-relief, *marbre*, n.° 504, pl. 195.

Parmi les animaux fantastiques que créa ou que s'appropria la féconde et brillante imagination des Grecs, et dont elle enrichit le domaine des arts, et l'on pourrait dire l'histoire naturelle imaginaire, il n'en est pas qu'ils se soient plu à reproduire sur leurs monumens aussi souvent que les griffons: Apollon, Bacchus, Némésis, revendiquaient à plus d'un titre ces mystérieux symboles. Assemblage extraordinaire, hors de la nature, d'un quadrupède et d'un oiseau, mais combiné avec goût, le griffon offre le corps du lion réuni à la tête et aux ailes du vautour, que rappelle son nom [γὺψ, *vautour;* γρὺψ, *gryphon;* γρυπὸς, *au bec crochu*], et il a dû servir d'emblème à la force et à la hardiesse : aussi n'est-il pas étonnant que, pour effrayer et attaquer les géans, Apollon ait pris la forme de cet animal, aussi redoutable par son impétuosité que par sa férocité. Sous cette métamorphose, ce dieu, dans un bas-relief du Capitole, combat un des fils de la Terre; un autre monument du même musée présente quatre griffons attelés au char d'Apollon. Cet ani-

Nicanor, et mère d'Antiochus Soter, le nom d'*Apamée*. Tite-Live, *Hist.* l. XXXVIII, 13; Étienne de Byzance, v. *Apamia*. Cependant Strabon, l. XII, dit qu'Antiochus transporta les habitans de Célænes dans une ville qu'il avait fondée et qu'il appela *Apamée*. Pline, liv. V, reconnaît dans Apamée l'ancienne Célænes, qui s'appela aussi *Cibotos*. Voyez les notes de Pinedo et de Gronovius sur Étienne de Byzance; et sur Apamée et Cibotos, Winckelmann, t. V, p. 582, 587.

(1) Paus. *Phoc.* chap. XXX; Lucien, *Tragopod.*; Pline, liv. I, chap. LVI.

(2) Élien, *Hist. var.* XIII, 21.

(3) Tite-Live, l. VI; Quinte-Curce, l. III; Pline, l. V, ch. XXVIII. Strabon, l. XII, dit que le Marsyas, après être sorti de Célænes ou d'Apamée, prenait le nom de *Lycastus*.

(4) Hygin. fab. CLXV; Paléphate, ch. XLVIII. Ovide, *Métam.* liv. VI, fab. IV, dit que cette rivière fut formée par les larmes que les satyres et toute la contrée versèrent sur la mort de Marsyas. Selon Plutarque, *de Fluminibus*, p. 36, les satyres naquirent de son sang.

(5) Tzetzès, chil. V, 1, p. 357: il cite comme appui de ce fait l'empereur Julien, Procope de Césarée et Nicandre.

(6) *Phoc.* c. XXX.

mal devint le compagnon fidèle du dieu de Delphes : mais ce ne fut pas la seule raison qui le lui fit consacrer. Il paraît que les Grecs n'en eurent pas la première idée ; et, selon l'ancien historien Aristéas de Proconnèse et Hérodote, le pays des Hyperboréens était la patrie des griffons. Il est bien à croire cependant que s'ils leur firent connaître le griffon, ce fut avec d'autres formes que celles que nous lui voyons chez les Grecs. Malgré tout le respect que méritent les anciennes traditions, on ne saurait consentir à admettre que des peuples, au climat desquels n'appartient pas le lion, et qui probablement ne l'avaient jamais vu, aient pu le réunir à un autre animal pour en former un être imaginaire. Les Grecs, en naturalisant chez eux les idées des autres nations, ne se faisaient pas scrupule de les modifier d'après les leurs, et c'était presque toujours en faveur des arts et de l'élégance. Ils connaissaient le lion : il paraît même qu'à certaines époques les montagnes de la Grèce, et particulièrement celles qui dominent Delphes, servirent de repaire à des lions venus peut-être des contrées de l'Asie. Le lion passait pour le plus terrible et le plus courageux des animaux féroces ; il joignait dans ses formes la noblesse à la force : c'était plus qu'il n'en fallait pour que les Grecs, en adoptant l'idée du griffon, substituassent le corps du lion à celui de l'animal hyperboréen, qui pouvait bien, si le peuple était reculé vers le nord, n'être qu'un ours ou qu'un loup. Peut-être aussi les Égyptiens ne furent-ils pas étrangers à cette combinaison ; ils avaient encore plus que les Grecs le goût de ces assemblages bizarres, et les Grecs leur ont fait plus d'un emprunt en ce genre.

A la manière dont les anciens parlent du griffon et de ses mœurs, de son amour pour ses petits et même de la façon dont il construit son aire, on dirait que c'est sérieusement qu'ils décrivent cet animal, qu'ils l'ont vu, et qu'ils en connaissent même plusieurs espèces qui ont dû apporter quelques variétés dans leurs descriptions. Les couleurs dont on embellit ce merveilleux animal, porteraient à présumer que souvent il a été dépeint d'après de brillantes tapisseries de la Perse où la magnificence était sans doute plus consultée que la nature et la vérité, et que les Grecs, dès qu'ils connurent les recherches du luxe et les douceurs de la vie, mirent au rang de ce que leurs ameublemens offraient de plus précieux. Suivant M. Voss (1), ce serait Colæus de Samos qui, au retour de son expédition de Tartessus, d'où il rapporta des richesses immenses (2), aurait introduit en Grèce l'idée du griffon qu'il avait

(1) *Lettres mythologiques*, en allemand, 2e édit. Stuttgard, 1827, vol. I, p. 293, 307; ouvrage aussi spirituel que savant.

(2) Ces richesses cependant ne montaient qu'à 60 talens. Si on les estimait sur le pied du talent d'Égine, qui était le plus fort, ce seraient 549,996 ou 550,000 francs. D'après l'ancien talent attique, on n'aurait que 452,426 francs. Ce ne fut que par hasard, et non dans un but de commerce, que Colæus alla à Tartessus; sa destination était pour l'Égypte : mais une tempête, ou du moins un fort vent d'est, le poussa hors du détroit et des colonnes d'Hercule, et le fit aborder sur la côte sud-ouest du pays connu depuis sous le nom d'*Ibérie* et où était Tartessus. M. Voss place cette expédition dans la XVI.e olympiade, tandis que Larcher la met dans la XXXIV.e, 640 ans avant J. C. Le savant auteur des *Lettres mythologiques* a probablement déterminé cette époque d'après un système

trouvé dans les contrées occidentales, où l'avait importé le commerce des Phéniciens; mais il me semble qu'Hérodote ne dit pas un mot de tout cela. Il parle simplement (1) des richesses apportées par Colæus, et dont la dixième partie, qui montait à six talens, fut employée par les Samiens à consacrer dans leur *Heræum*, ou temple de Junon, un énorme cratère en bronze, orné de têtes de griffon, et supporté par des figures d'hommes à genoux, hautes de sept coudées. On ne voit pas que ce soit Colæus qui ait fait offrande de ce vase, ou qu'il l'ait fait fabriquer et décorer de têtes de griffon. Rien n'indique que cet animal n'ait pas été connu à Samos ou en Grèce avant l'expédition de ce navigateur. Il paraîtrait même, par ce que dit Hérodote, que Colæus n'était que le commandant du navire, et que les richesses acquises à Tartessus n'étaient pas à lui seul, mais qu'il en revenait une partie à ceux qui avaient fait ce voyage de long cours. En parlant des grands bénéfices qu'il avait produits, Hérodote n'attribue pas cette fortune à Colæus, mais en général aux Samiens, et il est à croire que c'était la république qui avait fait partir ce navire, auquel les vents contraires furent si favorables; et ce furent les Samiens qui, en reconnaissance de leur bonne fortune, firent faire le cratère qu'ils placèrent dans l'*Heræum*.

Au reste, que ce soit Colæus qui ait fait connaître les griffons aux Grecs, ou que d'autres aient eu cet avantage, peu importe; et la discussion que pourrait exciter ce point litigieux, ne serait pas plus facile ni moins futile que celle des anciens sur la forme de ces animaux imaginaires. Suivant Ctésias cité par Élien (2), dont le chapitre sur les griffons est curieux, la tête de ces animaux était surmontée d'une aigrette de plumes bleues; ils avaient le bec de l'aigle, et leur regard était enflammé; leur dos était couvert de plumes noires, et le devant du corps, de plumes rouges. Selon Pausanias, le corps de ces animaux n'était pas emplumé, mais marqué de taches comme celui de la panthère. Philostrate veut que leurs ailes aient été sans plumes et seulement formées par une peau d'un rouge éclatant; et Pline, en leur donnant une tête d'aigle, y ajoute de grandes oreilles, telles que les représentent les bas-reliefs et les peintures antiques. Ainsi l'on voit que les anciens laissent assez de liberté à l'imagination des artistes qui auraient à représenter des griffons. Les peintures antiques d'Herculanum et de Pompeï en offrent plusieurs qui paraissent plutôt faits de caprice que d'après des règles établies. Les uns ont le cou court, ramassé, vigoureux; d'autres l'ont démesurément long; et l'on peut ajouter aux descriptions d'Élien, de Pausanias et des autres auteurs, que le derrière du cou du griffon porte ordinairement une crête onduleuse, armée de pointes aiguës, terminée dans le bas par une touffe de crins, et qui pouvait lui servir de défense aussi bien que d'ornement. Il a aussi une longue touffe sur le devant du cou. Les anciens

particulier de chronologie. Il en est de même de l'époque d'Hésiode, qu'il fait fleurir dans la xx.e olympiade, quelques 200 ans plus tard que le temps assigné ordinairement à ce poète contemporain d'Homère par la plupart des chronologistes. M. le docteur Panofka, dans son Essai sur les Samiens [*Res Samiorum*], s'accorde, à quelques années près, avec Larcher, sur l'époque de l'expédition de Colæus.

(1) Liv. IV, ch. CLII.

(2) Liv. IV, ch. XXVII.

Romains connaissaient les griffons; cependant ils les confondaient avec les sphinx, ou les mettaient dans la même classe, de même qu'on les a pris aussi quelquefois pour les *tragélaphes*, qui réunissaient les formes du cerf à celles du bouc. Au reste, l'idée que présente le mot *tragélaphe* [bouc-cerf], n'est pas réalisée par l'animal fantastique qu'on désigne par ce nom dans les ornemens de la sculpture et de l'architecture, et tel qu'on le voit servant de support au beau siége de Bacchus, *Musée royal*, n° 241, pl. 258 — 630, et sur une foule de monumens. Sa tête, aplatie par devant, ne ressemble nullement à celle du bouc; c'est plutôt celle de la panthère, ou du tigre, ou des animaux carnassiers de ce genre, à laquelle on a ajouté des cornes. On lui donne aussi des ailes, comme emblème de la vîtesse de ce merveilleux quadrupède. Les anciens Romains, et même encore du temps de Plaute, nommaient en général tous ces animaux fantastiques *phices*, *piceis*, *pices*, que l'on retrouve dans l'ancien mot grec φὶξ par lequel on désignait le sphinx.

Quoi qu'il en soit de l'origine du griffon, c'était surtout à Delphes qu'il occupait en Grèce un rang distingué; près de l'autel d'Apollon, il semblait défendre le sanctuaire de ce dieu, en même temps qu'il était un emblème du sens captieux et mystérieux des oracles. C'était aussi du pays des Hyperboréens qu'avait été, disait-on, apporté à Delphes le culte d'Apollon. Ce grand événement, qui contribua sans doute beaucoup à la civilisation de la Grèce, remontait, il est vrai, à des temps assez anciens, et il n'en serait que plus extraordinaire que des peuples du Nord fussent alors plus civilisés que les Grecs; et bien que, pour conserver le souvenir du bienfait que les Hyperboréens prétendaient avoir répandu sur la Grèce encore à demi sauvage, chaque année les Oulophores, jeunes prêtresses de ces contrées, vinssent à Delphes et à Délos apporter des offrandes à Apollon et à Latone, on ne conçoit pas trop que ce soit des régions septentrionales que les Grecs aient reçu le culte du dieu du jour, de la musique et de la poésie. Peut-être aussi ne doit-on pas placer les Hyperboréens dans les régions très-septentrionales de l'Europe, et il suffisait, pour qu'ils fussent ainsi désignés par les Grecs, qu'ils vinssent de contrées situées au nord de la Grèce. Zoëga (1) pense que le pays attribué aux Hyperboréens était placé entre la Grèce et le levant d'été, et c'est ce qui leur avait fait supposer des rapports avec le soleil. Mais, puisque les Grecs faisaient venir de cette partie du monde le culte d'Apollon delphique, de Bachus, et les griffons, ne serait-il pas assez probable que ces connaissances avaient été transmises aux Hyperboréens de régions encore plus à l'orient, et peut-être de la Perse ou des Indes, pays de l'or, des inventions bizarres et où semble naître le soleil ? Sur de très-anciens monumens de ces contrées, et dans leurs représentations mythologiques, on voit des animaux fantastiques qui ressemblent aux griffons et qui en ont pu donner l'idée aux Hyperboréens et aux Grecs.

Un des principaux emplois attribués aux griffons était la défense des mines d'or confiées par les Hyperboréens à leur vigilance et à leur courage.

(1) *Bassi-rilievi*, &c. t. I.

Sans cesse ils avaient à combattre les Arimaspes, peuples qui n'avaient qu'un œil, et dont la valeur égalait la cupidité. Si l'on en croyait les Bactriens, voisins des Indiens, dit Élien, les griffons déterraient l'or dans des lieux très-déserts, et l'enlevaient pour construire leurs nids : les Indiens n'avaient que ce que ces animaux laissaient tomber. Les Indiens, au contraire, affirmaient que les griffons n'étaient pas les gardiens de l'or, dont ils n'avaient pas le moindre besoin : mais, craignant que ceux qui venaient exploiter les mines n'enlevassent leurs petits, ils leur livraient, dans l'intérêt de leur progéniture, de terribles combats ; car le griffon l'emporte en force sur tous les animaux, excepté le lion et l'éléphant. Les Indiens qu'attirait dans ces contrées inhospitalières la soif de l'or, se réunissaient au nombre de deux mille, bien armés et munis de sacs. La nuit la plus sombre était la plus favorable au succès de leur entreprise périlleuse, et leur faisait espérer de se soustraire aux regards perçans des vigilans griffons. S'ils réussissaient à leur échapper et à enlever leur or, ils acquéraient de grandes richesses dans leur expédition, qui durait trois et quatre ans. S'ils étaient découverts par les griffons, ils périssaient. Les monumens, surtout les peintures des vases, les présentent aux prises avec ces animaux, et tantôt vaincus, tantôt vainqueurs. Souvent aussi les monstres ailés attaquent avec audace les animaux les plus redoutables, le lion et le taureau, et leur font éprouver les cruelles atteintes de leurs griffes et de leur bec.

Le griffon se trouve aussi parmi les animaux que Bacchus menait à sa suite. Dans un bas-relief qui orne le char du conquérant de l'Inde, et que donne Zoéga (1), on voit un griffon. Un vase peint en présente un, attelé avec un tigre, bête féroce de l'Inde, au char de Bacchus Androgyne, ou qui réunit les deux sexes. Sur d'autres, des griffons boivent dans des canthares le vin que leur versent des génies bachiques ; d'autres fois, ils disputent à des suivans de Bacchus la possession de ces vases. L'opinion où l'on était que le culte de cette divinité avait été très-anciennement connu des Thraces, peuples hyperboréens par rapport aux Grecs, rendait raison de la consécration des griffons à ce dieu. Quoique le culte de Bacchus fût ancien dans la Thrace, que ce dieu conquérant traversa en partant pour son expédition de l'Inde, cependant ce fut un des pays qui résistèrent le plus long-temps à la civilisation qu'il voulait y introduire, et elle n'y fit même jamais autant de progrès que chez les Grecs. Bacchus, mal reçu par Lycurgue,

(1) *Bassi-rilievi*, &c. t. I, p. 28, note 7. M. Voss, d'après son opinion sur Colæus, voudrait qu'il y eût eu des Hyperboréens en Ibérie ; et, au fait, chaque pays peut et doit avoir eu les siens, que déterminait leur position géographique à son égard. Ceux de l'Ibérie, de la Bétique et de Tartessus, auraient habité les Pyrénées et les différentes ramifications de la chaîne des Alpes ; et ces contrées, fidèles aux idées de l'Orient, transmises par les Phéniciens, auraient eu leurs monts Rhyphées, leurs griffons et leurs Arimaspes, qui se seraient disputé l'or de ces montagnes. En supposant qu'elles fussent assez abondantes en or et en autres métaux précieux pour attirer et enrichir les navigateurs de Phénicie et de Tartessus, leur éloignement n'aurait été qu'un faible obstacle pour leur esprit entreprenant, et ces contrées auraient été leur Pérou et leur Mexique.

fut même chassé de la Thrace (1), et l'on arracha les vignes qu'il y avait plantées : ce dut être à son retour de l'Inde, puisqu'il en rapporta la vigne, le plus heureux résultat de ses conquêtes.

Bacchus, considéré aussi comme un symbole du soleil (2), aurait eu des droits sur le griffon consacré à cet astre. Visconti fait remarquer que les médailles de Téos en Ionie, qui se vantait d'avoir donné naissance à ce dieu, portent souvent un griffon, ou seul, ou réuni à des accessoires dionysiaques. Celui qui a donné lieu à ces observations est bachique. Ce bas-relief, d'une assez bonne exécution, a dû faire partie d'une suite d'ornemens dans une frise, ainsi que l'indique le feuillage d'où sort l'enfant ailé, qui se termine par un enroulement, et qui est dans le goût de l'arabesque. Il ne restait du génie que le bras droit, une partie de la patère qu'il tient de la main gauche, et le milieu du corps. Un fragment de feuillage sur le devant a suffi pour motiver la restauration. Quant au griffon, à l'exception de la jambe droite et de la partie antérieure de la tête, il est bien conservé. Mais, en le restaurant, au lieu d'un mufle de lion, on aurait dû lui donner un bec d'oiseau de proie. [H. 0m,537 = 1 pi. 7 po. 10 li. — L. 1 mètre = 3 pi. 0 po. 11 li.]

53 *bis*. GRIFFONS et UN VASE, bas-rel. n.° 98, pl. 195 et 253.

CES deux griffons qui ornent la frise d'un cippe funéraire sont aussi bachiques, ce qu'indique le canthare vers lequel ils s'élancent; et l'on pourrait croire qu'ils se présentent ici et sur les côtés du monument, comme consacrés à deux divinités. Le culte de Némésis passait aussi pour être venu en Grèce du pays des Hyperboréens, et à ce titre le griffon est dans les attributions de cette divinité. Deux de ces animaux, d'un très-beau style, placés sur les parties latérales du cippe, y sont peut-être en honneur de Némésis et comme une sauvegarde pour le tombeau, que l'on mettait ainsi sous sa puissante protection. Les deux autres, à en juger par le canthare qu'ils gardent, appartiennent à Bacchus et doivent avoir rapport aux initiations dionysiaques, dont les accessoires des tombeaux rappellent souvent les souvenirs. Les peintures antiques et les bas-reliefs d'ornemens présentent souvent des griffons qui jouent avec des canthares. Ainsi rien ne s'oppose à ce que ce monument funèbre ait été sous la protection de Bacchus et de Némésis.

L'inscription de ce cippe apprend qu'il appartenait au monument funèbre consacré à l'affranchi *Cneius Turpilius Bioticus* par ses amis *Agathopus*, *Silvanus*, *Callistus* et *Soteris* (3). Gruter, p. 998, n.° 3, donne cette inscription, mais inexactement : au lieu de CN. LIBERTO, il lit CONLI-

(1) Apollod. *Bibl.* l. III, ch. V, édition de Heyne.

(2) *Voyez* Visconti, *Mus. Pio-Clem.* t. IV, p. 100; t. V, p. 69, in-8.°, édition de Milan.

(3) Voyez *Inscript.* pl. IV. Ce cippe faisait autrefois partie de la collection Jenkins, et Visconti le donne dans ses *Opere varie*, t. I, p. 112.



BERTO. M. Hase, de l'académie des inscriptions, dans une note qu'il m'a communiquée, serait porté à croire que l'*Agathopus* de notre inscription est le même qu'un *Cneius Turpilius Agathopus* d'une inscription publiée par Muratori, 1757, 3, et dans un ouvrage rare de la bibliothèque de Gœttingue (1). Ces cinq personnages auraient été des affranchis de la famille *Turpilia*, qui n'est pas au nombre des consulaires, mais dont un membre, T. Turpilius Silanus, se distingua par son courage et sa bonté, sous les ordres de Métellus, dans la guerre de Jugurtha, et fut faussement accusé et mis à mort par les intrigues de Marius.

Les colonnes en spirale qui garnissent les angles de ce cippe, ne sont pas d'un bon style. On en voit de pareilles à un petit temple près de Foligno, à la source du Clitumne.

Le griffon n'était pas non plus étranger à Minerve : il orne la *génélastère* ou garde-joues de son casque sur une belle pierre gravée par Aspasius. Je ferai remarquer que quelquefois des griffons, comme on le voit à ceux qui viennent de passer sous nos yeux, ont leur cou vigoureux garni d'une espèce de crinière, tandis que d'autres n'en ont pas. Ils ont le regard farouche, et semblent toujours altérés de combats et de sang. [H. 0^m,790 = 2 pi. 5 po. 1 li. — L. 0^m,660 = 2 pi. 4 po.]

54. GRIFFONS, *marbre*, n.° 754, pl. 193.

IL est difficile de voir des griffons d'un plus beau style que ceux que nous présente ce grand et riche bas-relief, qui provient de la collection du cardinal Fesch. Les canthares confiés à leur garde, et que, la tête haute, l'œil animé, ils semblent prêts à défendre, les désignent comme griffons dionysiaques, de même que les candélabres dont la base repose sur des pieds de bouc, et qui, chargés de fruits, ressemblent autant à des espèces d'autels destinés aux offrandes qu'à des candélabres. Il n'existe peut-être pas de réunion de griffons antiques aussi considérable et aussi bien conservée. L'ensemble de cette partie de frise, qui devait faire un des principaux ornemens de quelque temple consacré à Bacchus, offre sept griffons dans un développement de près de 28 pieds de long. Le nombre est déjà un mérite, et les griffons de cette frise y ajoutent celui de présenter un beau modèle de ce genre d'ornemens, et d'être traités avec un grand style, ainsi que les vases et les candélabres avec lesquels ils se composent. Au lieu d'avoir le dessus du cou garni d'une crinière, ces griffons y portent une espèce de crête dont il a été question plus haut, et qui ressemble à celle dont sont souvent ornés les casques des Amazones et des Arimaspes, avec lesquels on les voit aux prises. Cette crête rappellerait aussi celles qui garnissent le dos de certains poissons, et ce ne serait peut-être pas sans intention qu'on l'aurait donnée aux griffons, qui partageaient leur vie entre les airs, la terre et la mer. On a pu remarquer que tantôt le bout des ailes des griffons

(1) Francisci Aligeri, DANTIS tertii filii, Antiquitates Valentinæ. *Romæ, apud Antonium Bladum Asulanum* (sans date), in-12.



se termine comme à l'ordinaire chez les oiseaux, et que d'autres fois les plumes recourbées à leur extrémité forment une sorte de volute : ceci tient au style ornemental, mais ne laisse pas d'ajouter un caractère particulier à ces animaux merveilleux, et il me semblerait voir quelques traces d'un type oriental dans cette singularité.

La manière dont leur cou est dépourvu de peau sur le devant, est aussi digne d'être observée : on dirait qu'il est orné d'écailles, ou que l'on a mis à découvert les saillies circulaires de l'œsophage; ce qui se voyant à des vautours et à quelques oiseaux de proie très-féroces, convient au caractère des griffons. C'est ainsi que les présentent souvent les monumens, et, entre autres, un beau trépied du Vatican. [H. 0^{m},750 = 8 pi. 2 po. 8 li. — L. 9 mètres = 27 pi. 8 po. 9 li.]

55. GRIFFONS et VASES, *marbre*, n.° 41, pl. 193.

CES griffons bachiques, qui ont aussi fait partie d'une frise, sont bien, mais avec moins de style que les précédens. Ils n'ont ni crête ni crinière; ce qui leur ôte de leur caractère habituel de fierté et de férocité. Aussi ces animaux sont-ils des griffons femelles, et le sculpteur a cru sans doute devoir se conformer aux convenances et leur donner un aspect moins farouche qu'aux mâles. On voit que, dans ces représentations ornementales, les anciens suivaient un type qui leur avait paru bien combiné, et où ils n'introduisaient que de légères modifications. Quoique ces frises ne soient pas du même monument, elles présentent les mêmes dispositions dans l'attitude des griffons et dans les accessoires, tels que les vases, les feuillages qui en sortent et les enroulemens qui les accompagnent. [H. 1 mètre = 3 pi. 0 po. 11 li. — L. 2^{m},601 = 8 pi. 1 li.]

55 *bis*. GRIFFONS et CANDÉLABRE, bas-relief, *marbre*, pl. 255.

CES beaux griffons, qui font l'ornement du cintre de la petite porte d'entrée du Musée royal, ont les plus grands rapports avec ceux que nous avons vus, 54, pl. 193, n.° 754 : mais le candélabre surmonté d'une flamme semble indiquer qu'ils sont consacrés à Apollon. Les dimensions et la belle exécution de ce bas-relief ne permettent pas de douter qu'il n'ait fait partie de quelque grand et riche monument des beaux temps de la sculpture romaine. [H. 1^{m},150 = 3 pi. 6 po. 6 li. — L. 2^{m},270 = 6 pi. 11 po. 10 li.]

56. GRIFFON PERSAN, *marbre*, n.° 666, pl. 195.

IL est assez fréquent de voir des griffons faire partie des compositions qui décorent les monumens persans; leurs sculptures en abondent, et, comme dans les ouvrages des Grecs, ils livrent des combats acharnés à des guerriers ou à des animaux. Les cylindres persépolitains en offrent dont le dessin est d'un grand caractère, et qui sont gravés avec beaucoup de finesse sur les pierres les plus dures. On sait que les Perses aimaient

à les faire figurer parmi les sujets variés de ces beaux tapis qu'à une époque fort ancienne ils avaient portés à une grande perfection pour le tissu et pour la richesse des couleurs. Les Grecs et les Romains les recherchaient avec passion, et c'était une des parties les plus somptueuses de leur luxe. L'animal, d'une composition assez bizarre et d'un travail presque barbare, qui fait l'objet de cet article, paraît imité d'un ouvrage persan. On ignore de quel monument il provient : mais il pourrait avoir fait partie de quelque bas-relief représentant un trophée d'armes sur un arc de triomphe romain. Peut-être est-ce un fragment d'un étendard : ce qui me porterait à le penser, ce sont la bordure de feuilles de vigne et les raisins qui entourent de deux côtés ce griffon ou cette espèce d'hippogryphe. On peut aussi, pour appuyer cette hypothèse ou lui donner quelque vraisemblance, faire remarquer la manière très-singulière dont sont conformées et dessinées les diverses parties de cet animal extraordinaire : elles ont l'air d'être imitées d'un ouvrage à compartimens ou en tapisserie; ce qui conviendrait à un étendard qu'on peut supposer avoir été rehaussé des plus vives et des plus riches couleurs. Les ailes de ce griffon se terminent par un petit enroulement ou une volute, ainsi que je l'ai déjà fait observer. Ce fragment, rapporté d'Athènes, offrait sur le revers une inscription grecque (*voyez* 665) que l'on en a séparée, et l'on a eu grand tort; car c'est ainsi que l'on dénature les monumens et qu'il devient souvent impossible de réussir à les expliquer : aussi je donne pour ce qu'elle vaut la conjecture que j'ai émise, quoiqu'il se puisse très-bien et qu'il soit même probable que le bas-relief n'ait pas été fait pour l'inscription, et qu'elle ait été gravée, ainsi que cela s'est vu plus d'une fois, sur un morceau de marbre provenant de quelque monument détruit. [H. 0^{m},386 = 1 pi. 2 po. 3 li. — L. 0^{m},608 = 1 pi. 10 po. 6 li.]

57. Mithra sacrifiant un taureau, bas-relief, *marbre*, n.° 76, pl. 204.

La Perse eût été un pays tout-à-fait privilégié, si elle n'avait jamais rendu d'hommages à des divinités visibles ou palpables, avant que la religion, en s'épurant, eût pris pour base le système des deux principes du bien et du mal, qui, en se combattant sans cesse, maintenaient au physique et au moral l'équilibre de l'univers; système qui paraît avoir été inconnu à Hérodote et à Xénophon, qui n'en disent rien, et qui, ayant vécu avec les Perses, devaient être au fait de ce qui concernait leur religion. Ce système des deux principes se trouve, au reste, chez les anciens Grecs, et il est chanté par Orphée, ou par le poète qui a écrit sous son nom et d'après les traditions qui passaient pour venir de lui (1). Il est vrai que les historiens que je viens de citer ne parlent pas non plus de l'ancien Zoroastre, qu'on

(1) Voyez *Orphica,* &c., édition d'Hermann. Leipsic, 1805, p. 253. Δαίμονα τ' ἠγάθεον, καὶ δαίμονα πήμονα θνητῶν. « Après avoir célébré plusieurs dieux, » Orphée chantera le démon [le génie] » divin et le démon fléau des mortels. »

croit cependant n'avoir été antérieur que de peu d'années à Hérodote (1); et ce silence porte à croire que les lois et les écrits qu'on lui attribue n'ont été recueillis que long-temps après lui, peut-être par quelque autre Zoroastre. Il se peut aussi que, né quelques années avant Hérodote, il ait été son contemporain, et qu'à l'époque du voyage de cet historien dans la Perse le législateur de cette contrée célèbre n'ait pas encore introduit dans la religion les réformes qui durent, pendant de longues années, être l'objet de ses méditations, et qu'il n'aura fait adopter qu'après avoir fait l'essai de ses lois, dont sans doute ces changemens importans devaient être le résultat. Il est donc fort à croire que lorsque le dualisme, ou la religion des deux principes, unie au culte du soleil ou du feu, au sabéisme, n'était pas encore établi, les Perses, ainsi que les autres peuples, adorèrent des divinités auxquelles ils donnèrent des formes humaines, et qui durent opposer une longue résistance au culte plus pur et plus raisonnable du soleil ou du feu, qui semblaient être l'ame ou les agens les plus puissans de la nature (2).

Quoiqu'on ne puisse pas mettre en doute que parmi les anciennes divinités de la Perse il y en eût une que les mages adoraient sous le nom de *Mithra*, cependant il paraîtrait que les anciens historiens, du moins ceux qui nous sont parvenus, n'étaient pas tout-à-fait d'accord sur son nom, ni même sur sa nature ou sur son sexe. Si l'on en croit Hérodote (3), les Perses vénéraient dans Mithra une déesse qui avait des rapports avec la Vénus Uranie des Grecs, avec la *Mylitta* des Assyriens et la déesse *Alytta* des Arabes. Xénophon parle du dieu Mithra; et les auteurs grecs, ainsi que les latins et ceux des Guèbres, sont d'accord avec lui : il n'y a que S. Ambroise (4) qui dise que la Vénus des Perses se nommait *Mithra*. Si l'on s'en rapporte à Hyde dans son ouvrage sur la religion des Perses, chap. IV, le mot *myhr* en persan signifiait *amour*, et servait à désigner, et Vénus déesse de l'amour, et le soleil bienfaiteur du monde. Le mot *mithra* n'eût été pour cet astre-dieu qu'un titre, et l'épithète *bienfaisant* serait peu à peu devenue son nom, différent probablement de celui que lui donnaient les anciens mages. Zoéga, d'après Hyde et l'interprétation de quelques passages du Zend-avesta par Anquetil, pense aussi que les Perses reconnaissaient deux *Mithra*, l'un chef des bons génies, l'autre celui des mauvais, que l'on nommait de même *Mithras*, mais que cependant, lorsqu'on parle simplement de Mithra sans autre explication, c'est du chef des bons génies qu'il est question; ce qui ressemblerait à ce qui avait lieu chez les Romains par rapport à la reine des dieux : Junon est l'épouse de Jupiter, et les Junons sont des espèces de déités, génies des femmes. Mais un autre auteur (5) n'admet pas la distinction et la classification de Hyde et de Zoéga dans leur entier : il établit que Mithra était le septième des vingt-

(1) *Voyez* Harles, *Introd. in histor. ling. gr.* t. I, p. 115.

(2) *Zoëgas Abhandlungen*, &c. [Dissertations de Zoéga, &c.], publiées par M. Welcker, qui y a ajouté de savantes observations; Gœttingen, 1817; et les *Bassi-rilievi*, &c. de Zoéga, t. I, p. 17.

(3) Liv. I, c. CXXXI.

(4) *Contre Symmaque*, &c.

(5) M. Arsenne Thiébaut, *Magasin encyclopédique*, 1809, p. 254, cité par M. Welcker.

quatre *Jezd*, ou génies de seconde classe, qui, reconnaissant au-dessus d'eux les six *Amschaspands*, génies par excellence, commandaient aux *Hamgars* et *aux Gahs* qui dirigeaient le cours du temps. Selon le même écrivain, le nom de *Mithra* signifiait *justice* et *bonté*. Ce génie bienfaisant présidait à la fertilité de la terre; il avait mille oreilles et dix mille yeux pour entendre et exaucer les vœux des mortels. Placé entre le ciel et la terre, protecteur de la vertu et la terreur du crime, sous l'empire suprême d'Ormuzd, il juge les actions des morts. Aussi, suivant Mallet (1), le nom de *Mithras* ou *Mithr-As* peut-il se rendre par *seigneur médiateur*. Mon objet, au reste, n'étant pas de m'enfoncer, à la suite de Mithra, dans les profondeurs mystérieuses et sombres de la religion des Perses, je laisse à d'autres plus habiles et plus hardis le soin d'y porter la lumière.

Mithra, vénéré très-anciennement en Asie, et l'une des principales divinités de ces contrées, ne vit que très-tard les Grecs et les Romains se ranger parmi ses adorateurs : ce ne fut qu'à la fin de la république qu'il s'introduisit, pour ainsi dire, comme une divinité captive à la suite du triomphe de Pompée sur les pirates de Cilicie; et il paraîtrait même, d'après les recherches de Fréret, qu'il ne s'établit à Rome que sous Adrien, vers l'an 101 de J. C., et qu'il n'y jouit pas d'abord d'un grand crédit. Cependant ses images et les traces de son culte sont peut-être aussi nombreuses que celles des dieux qui, plusieurs siècles avant lui, avaient régné sur la Grèce et l'Italie, et qui, regardés pour la plupart comme les auteurs des diverses races de ces peuples, étaient pour eux des divinités de famille et avaient reçu leurs vœux aux jours de leur détresse comme aux jours de leur gloire. Ce culte étranger, qui n'acquit jamais pleinement à Rome le droit de bourgeoisie, se propagea dans l'ombre; c'était au fond des grottes que se réunissaient les adeptes de Mithra, et l'on ne vit pas ses temples s'élever vers le ciel à côté de ceux des anciens dieux de Rome : on semblait éviter leurs regards jaloux et se cacher pour suivre un autre culte que celui des anciens habitans de l'olympe. Quoique des inscriptions latines qui paraissent assez anciennes fassent mention de *l'invincible dieu Mithra*, cependant parmi celles dont on peut fixer les époques, d'après les noms des consuls qui y sont cités, il n'en est pas qui soient antérieures aux règnes des Antonins. Il est à présumer que sous les premiers empereurs le dieu *invincible* était le soleil, et ce n'est que plus tard que, son culte ayant été confondu avec celui de Mithra, les inscriptions offrent ce nom, ou seul, ou réuni à celui du dieu de la lumière. Il est certain que les documens fournis sur cette divinité étrangère par les écrivains du premier siècle de notre ère se réduisent à très-peu de chose. Plutarque n'en dit absolument qu'un mot au sujet du triomphe de Pompée; et quoique l'on sache par Suétone et par Pline l'ancien, que Néron était fort adonné à toutes les superstitions de la magie, on ne peut pas assurer que ce qui est rapporté des Chaldéens, auxquels sa crédulité avait recours, doive s'appliquer à Mithra. Son nom n'est pas prononcé même une seule fois par Suétone et par Pline. Et croit-on qu'il

(1) *Notes sur l'Edda*, p. 128.

n'en serait pas question, ne fût-ce qu'en passant, si, établissant son sanctuaire souterrain dans la roche du Capitole, le dieu persan eût semblé vouloir lutter contre Jupiter Capitolin, et si son culte avait été aussi en vogue qu'on l'a prétendu dans un mémoire qui annonce un grand ouvrage, où ces assertions préliminaires et ce système seront sans doute développés pour la plus grande gloire de Mithra et de l'ancienneté de son culte chez les Grecs et chez les Romains? Dion-Cassius parle assez souvent de Mithra au sujet de Néron; mais cet historien est bien postérieur à Suétone, à Pline, à Tacite, et son témoignage ne me paraît pas plus fort que leur silence. Il n'est pas non plus fait mention de Mithra, d'une manière particulière, dans les écrivains de l'*Histoire Auguste,* si ce n'est dans la vie de Commode par Lampride (180-192 de J. C.); et c'est du moins, malgré quelques inscriptions des règnes d'Adrien et de Septime Sévère, une raison de douter de la faveur publique qu'aurait obtenue son culte sous les empereurs dont la vie est contenue dans ce recueil historique, qui va jusqu'à Carus, l'an 283 de J. C.

Les partisans du christianisme virent peut-être d'abord avec quelque tolérance un culte qui, s'éloignant du polythéisme, pouvait préparer à ne reconnaître que le vrai Dieu. C'était déjà purifier des idées religieuses que de consacrer un culte principal à une divinité telle que le Soleil, qui paraissait le bienfaiteur et le lien indispensable de la nature et de tout l'univers. En réunissant en lui tous les hommages qu'on avait adressés à cette foule innombrable des dieux du panthéon de la Grèce et de Rome, on simplifiait le paganisme. Cette idée pouvait élever l'esprit jusqu'à celle que le Soleil, cette divinité visible, qu'on appelait encore Apollon, Bacchus jeune, Mithra, n'était qu'un emblème, et, pour ainsi dire, qu'un reflet d'un Être suprême duquel émanait cette divinité secondaire et qui réglait sa brillante carrière et la marche du monde. Les chrétiens, au commencement de leurs succès, ne durent pas poursuivre au fond de leurs grottes ténébreuses les sectateurs de Mithra avec autant de zèle que les cultes dont les temples somptueux et les fêtes brillantes, réunions séduisantes de plaisirs, attiraient la multitude. Mais, une fois leur triomphe assuré, et après avoir renversé de leurs trônes tous les dieux de l'olympe, ils livrèrent des attaques plus sérieuses à ce culte, qui avait acquis assez de force pour se rendre redoutable. Ce dernier ennemi du christianisme résista long-temps dans l'ombre, où on ne lui portait que des coups incertains, et ce ne fut qu'avec peine qu'on parvint à abattre Mithra. Les fauteurs de l'ancien culte, ne pouvant plus rendre des hommages publics aux dieux de leurs ancêtres, étaient aisément portés à en adresser de secrets et de silencieux à un dieu regardé comme le Soleil, et qui par ses attributs et ses fonctions réunissait ceux de plusieurs divinités; c'était comme un abrégé de l'antique mythologie. Les divers grades auxquels parvenaient les initiés mithriaques et qui donnaient des droits à pénétrer plus avant dans les mystères et la doctrine secrète, les dénominations singulières de *corbeaux,* de *griffons,* de *hyènes,* de *lions,* dont s'honoraient les initiés à différens

degrés, en excitant la curiosité, étaient propres à attirer des prosélytes (1). Ce ne devaient pas être les terreurs qu'on cherchait à inspirer dans les épreuves des initiations, et l'appareil effrayant dont on les entourait, qui pouvaient en détourner; ils ne servaient plutôt qu'à inspirer le desir de les braver. Et d'ailleurs, comme le pense M. Lobeck (2) dans son bel ouvrage sur les mystères des anciens, on n'ignorait pas que ces épreuves terribles n'étaient que des momeries et n'avaient peut-être de danger que pour le récipiendaire auquel on aurait cru la téméraire intention de tourner en ridicule la réunion des adeptes et d'en trahir les secrets. Ces initiations et ces mystères rappelaient et remplaçaient ceux des anciennes divinités que l'on avait abolis, et offraient aux uns des occasions de plaisir, et à ceux qui voyaient plus loin, les moyens de former des associations secrètes et nombreuses qui s'efforçaient de s'opposer aux triomphes du christianisme. Ce qui rendrait cette opinion probable, c'est qu'il était déjà florissant sous les successeurs de Constantin, lorsque le culte mithriaque, j'ai presque dit la franc-maçonnerie mithriaque, eut le plus de partisans. Les monumens, leur style, sembleraient le prouver. On peut croire avec M. Welcker (*Zoëgas* &c., p. 416) que les monumens mithriaques offrent un mélange d'anciennes idées religieuses et cosmologiques ou astronomiques des anciens Perses unies à celles des Phrygiens ou des peuples de l'Asie mineure, des Grecs et des Romains. Mais il paraîtrait qu'en passant chez ces derniers, le culte de Mithra et les représentations de ce dieu se seraient en grande partie adaptés à leurs idées. Il avait déjà subi de grandes altérations dans son séjour en Phrygie et en Cilicie, et probablement il n'aurait plus été reconnu par Zoroastre et par ses sectateurs. Tels que ceux des gnostiques qui, vers la même époque, furent fort en faveur, les monumens mithriaques sont, en général, d'un travail presque barbare, ou plutôt qui se sent de la décadence des arts. La plupart de ces ouvrages autoriseraient même à penser qu'en les faisant il s'agissait moins d'exécuter des productions des arts, que de fabriquer tant bien que mal des signes de ralliement. Destinés à des grottes sombres, peu importait leur beauté; et ces représentations souvent informes n'étaient que des symboles, et non l'objet de la vénération. Protégés par les ténèbres des grottes mithriaques, ils leur durent leur conservation dans les différens pays où le culte du dieu persan s'était introduit et où ils ont été trouvés en assez grande quantité. Il est peu de contrées de l'Europe méridionale et occidentale où l'on n'en ait découvert, et ces monumens étaient toujours soustraits aux regards dans des retraites souterraines; ce qui semble indiquer des lieux d'associations secrètes, qui avaient proba-

(1) Voyez, dans le recueil d'inscriptions latines de M. Orelli (*Inscriptionum latinarum selectarum amplissima collectio*, &c. Turici [Zurich], *typis Orelli*, *Fuesslini et sociorum*, 1828), des inscriptions curieuses où il est question des mystères et des cérémonies mithriaques, sous les noms de *Persica, Eliaca, Gryfii, Coracia, Leontica*, &c., n.º 2343 (de l'an 358 de J. C.), n.º 2345 (de l'an 362 de J. C.); n.º 2346, sans date; n.º 2351 (vers 330 de J. C.), n.º 2352 (de l'an 376 de J. C.)

(2) *Aglaophamus*, t. II.

blement le double but de la religion et de la politique : leur travail grossier décèle des époques où l'art était entièrement dégénéré, et ne vivait plus, pour ainsi dire, que des souvenirs de types plus anciens que la main malhabile du copiste ne rendait plus que de la manière la plus imparfaite.

Ce fut aussi dans un chemin souterrain qui du mont Capitolin allait au Champ de Mars, que l'on trouva le bas-relief qui va nous occuper. M. Lajard, p. 16, n'admet pas que l'on puisse douter « que le *mithræum* souterrain du » Capitole ne fût considéré, par sa seule position, comme le véritable » siége du culte de Mithra à Rome », et il affirme de la manière la plus positive que ce fut contre ce temple que Gracchus, en 378 de notre ère, dirigea le zèle dont il était animé en faveur de la religion chrétienne. Cependant ni S. Jérôme, dans sa lettre à Læta, ni Prudence *contre Symmaque*, en louant le zèle de Gracchus, ne disent mot de la grotte du Capitole, et ce qu'ils rapportent n'autorise pas à placer sous son roc le grand *temple* de Mithra. Si l'excavation d'où notre bas-relief a été tiré eût été le principal sanctuaire de cette divinité que Gracchus tenait tant à détruire, n'est-il pas à présumer que ce monument n'aurait pas résisté à ses coups et qu'il n'en serait pas resté la moindre trace? Les destructions faites par la main des hommes laissent de tout autres marques et sont plus irréparables que celles qu'opèrent lentement les ravages du temps. L'ardeur religieuse et iconoclaste de Gracchus eût surtout fait disparaître des inscriptions qui, mettant hors de doute que ce monument avait été consacré à Mithra, le rendaient encore plus précieux à ses sectateurs et auraient pu suggérer l'idée de le rétablir. Le peu d'importance de la retraite souterraine qui recélait notre bas-relief, l'aura mis à couvert des recherches et des attaques de Gracchus : ce devait être quelque *sacellum*, ou, pour ainsi dire, un oratoire consacré à Mithra, mais non le principal *spelæum* de cette divinité. On se sera servi d'une ancienne excavation, ou d'une de ces grottes naturelles si communes dans les pays volcaniques, pour y introduire Mithra, aux pieds duquel ses adeptes les plus fervens et les plus mystiques seront venus offrir leurs secrets hommages. Au reste, il ne paraît pas que le principal *spelæum* ait été très-considérable et qu'on en ait fait véritablement un grand temple souterrain. S. Jérôme ne l'appelle que *specus ;* et ce terme, pas plus que celui de *spelæum,* ou *speleum,* comme l'écrivent quelques inscriptions, n'indique même pas une caverne très-spacieuse. M. Lajard fait observer que l'entrée du chemin souterrain qui conduisait à la grotte qu'il croit être le grand *speleum* de Mithra, était tournée vers le nord, et qu'en cela, d'après Porphyre, on s'était conformé à l'usage des Perses, et il fait remarquer, p. 12, que le grand portique de Persépolis est situé au nord. Ne se pourrait-il pas que, pour établir ce *mithræum*, on eût profité de cette direction que l'on aura trouvée à d'anciennes excavations, et qui doit se rencontrer fréquemment dans des pays chauds, tels que l'Italie, où l'on cherche à se mettre à l'abri du vent du midi? On voit par plusieurs inscriptions que les mystères mithriaques se célébraient non-seulement dans des grottes, des *spelæa* , mais que ce dieu avait aussi des temples.

Les inscriptions n'indiquent pas qu'ils fussent souterrains; et il est même à croire qu'ils ne l'étaient pas, puisque l'on met une différence entre *templum* et *spelæum*. La faveur dont M. Lajard fait jouir Mithra sous les premiers empereurs (p. 13), devait le mettre à l'abri des persécutions, et il lui fallait plus d'espace que n'en pouvaient offrir des grottes telles que devait être celle du petit rocher du Capitole, que l'on n'aura pas creusé de manière à mettre en danger et la citadelle et le temple de Jupiter. Il est à regretter que Smet, Pighi, ou ceux qui ont vu les premiers la grotte où était notre bas-relief, ne nous en aient pas fait connaître les dimensions; ils nous eussent mis à portée de juger si elle pouvait être regardée comme un temple, ou comme le principal *spelæum*, où Mithra *attirait*, selon M. Lajard, *dans son sanctuaire cette foule prodigieuse de prosélytes qu'atteste la multiplicité de monumens mithriaques trouvés à Rome et sur divers points de l'Empire.*

Quoique les premières descriptions qui ont été faites de notre bas-relief ou qui en ont été publiées, et que l'on doit à Smet et à Pighi, ne datent que du milieu du XVI.e siècle, cependant on voit par des noms qui se trouvent gravés sur ce monument, qu'il était connu beaucoup plus anciennement et dès la fin du XIV.e siècle. Pignoria le vit et le décrivit en 1606; et ce ne fut que depuis et après avoir été assez long-temps exposé au public sur la place du Capitole, que ce bas-relief curieux sous plusieurs rapports, et qui avait été trouvé mutilé dans ses parties les plus importantes, fut acquis par la maison Borghèse. Dans les premiers temps et avant qu'il eût été examiné par des antiquaires habiles, on y avait vu un sujet tout autre que celui qu'il représente : trompé par le costume de la figure principale, en très-mauvais état, et à laquelle, ainsi qu'aux autres et au taureau, manquaient la tête, les bras et la plupart des autres parties, on crut y reconnaître l'enlèvement d'Europe. Mais Smet, Pighi, et depuis eux Pignoria, Beger, Passeri, Dom Martin, Montfaucon, ne s'y méprirent pas, et virent dans les débris de ce bas-relief les restes d'un monument mithriaque; ce dont, au reste, ne leur permettait pas de douter l'inscription gravée en lettres assez remarquables sur le ventre du taureau. Il serait trop long d'énumérer ici tous les écrits auxquels a donné lieu ce bas-relief, et dont on trouvera la liste, au nombre de cinquante-quatre, dans une dissertation de M. Lajard (1). On peut y avoir recours, ainsi qu'aux Mémoires de Zoéga, suivis de notes de M. Welcker,

(1) *Nouvelles Observations sur le grand bas-relief mithriaque de la collection Borghèse*, par M. Félix Lajard; Paris, Firmin Didot, 1828. Il faut y joindre une notice qui avait précédé ces observations, et une réponse qui les a suivies, et que m'a faite M. Lajard, le 20 novembre 1830. Ces différens morceaux ont été imprimés chez Firmin Didot, de même que mes *Mélanges d'antiquités grecques et romaines*, &c., 1830, dont la première feuille se trouve aussi dans le *Bulletin universel* &c. de M. le baron de Férussac, cahier de février 1830, section VII.

On peut voir aussi la nouvelle édition de ma *Description du Musée royal des antiques du Louvre*, n.o 76, second tirage de 1830, où j'ai corrigé des fautes et des inexactitudes qui m'avaient échappé lors du tirage des cinq premiers mille exemplaires.

savant archéologue de Bonn (1), si l'on desire prendre un aperçu des monumens mithriaques qui nous sont parvenus. Mais la curiosité dans ses recherches serait peu récompensée de ses peines, si elle s'attendait à y trouver des modèles de la sculpture grecque ou romaine : il est difficile de ne pas convenir que la plupart de ces productions des arts en pleine décadence, et même celles qui se distinguent parmi les autres, ne peuvent offrir de l'intérêt que comme objets visibles d'un culte mystérieux, qui pendant quelque temps eut assez de célébrité pour se répandre des contrées de l'Asie mineure, et surtout de la Cilicie, jusque dans la plus grande partie de l'Europe.

Notre bas-relief est sans contredit le plus considérable et peut-être aussi le plus beau des monumens mithriaques qui nous sont parvenus : riche en accessoires, il est remarquable par le nombre de figures qui entrent dans sa composition, et qui du reste présentent à peu près la même disposition que celles des autres bas-reliefs qui nous retracent ce culte mystérieux. Il s'était bien éloigné de la pureté de celui qu'adressaient les anciens Perses à leurs dieux, qu'ils ne se figuraient pas sous des formes humaines, et auxquels ils n'offraient pas de sacrifices sanglans.

La scène se passe dans un *speleum* ou une grotte telle que celles qui servaient de temple et de sanctuaire à Mithra; mais il n'est rien moins que certain qu'elle retrace le grand *speleum* où ce dieu était adoré à Rome.

On voit ici Mithra, ou peut-être le génie de cette divinité, emblème du soleil, qui n'était qu'une émanation de la lumière éternelle, immolant un taureau qu'il a terrassé et qui fait de vains efforts pour se relever. Mithra, de la main gauche, le saisissant par le mufle, relève sa tête vers le ciel, vers lequel il dirige lui-même ses regards, et de la droite il enfonce sa large épée au défaut de l'épaule de la victime. De son genou gauche le dieu presse fortement les reins du terrible animal, dont avec le pied droit il maintient la jambe droite de derrière. Dans d'autres bas-reliefs, le dieu pose le pied sur la racine de la queue du taureau.

C'est de cette manière, ou avec de légères différences, que la plupart des bas-reliefs mithriaques présentent ce sacrifice; il y en a cependant où

(1) George Zoëga, *Abhandlungen* &c., von Friedrich Gottlieb Welcker, &c.; *Goettingen, in der Dieterischen Buchhandlung*, 1817, p. 89, 210, 394, 416. Parmi les représentations mithriaques qui y sont indiquées, et où notre bas-relief est placé sous le n.º 10, il y en a neuf de ronde-bosse, auxquelles on peut ajouter une statue environ tiers de nature, très-mauvaise et assez mal conservée, qui se trouve dans les jardins de Fontainebleau. Zoéga parle de vingt-six bas-reliefs. Depuis la publication de ses Mémoires, on en a découvert plusieurs autres. M. Welcker, à la suite de l'ouvrage de Zoéga, p. 394 *et suiv.*, donne une statue et un fragment de statue et onze bas-reliefs que ne connaissait pas le savant danois, ou dont il ne parle pas. M. Lajard cite un bas-relief trouvé à Heddernheim, près de Wisbaden, et son grand ouvrage en fera sans doute connaître un plus grand nombre. Zoéga mentionne six pierres gravées, une médaille frappée à Tarse, et à l'effigie d'Antonin père. Les inscriptions mithriaques sont dispersées dans une foule de recueils. M. Orelli en a fait entrer une quinzaine des plus intéressantes dans sa collection, t. I, p. 342, &c., et M. Welcker en rapporte six, dont trois sont sur des autels.

Mithra frappe la victime entre les oreilles (1), et un monument l'offre assis sur le taureau, qui, au lieu d'être terrassé, court au galop (2). Quelquefois aussi les jambes de l'animal ne sont pas placées comme dans nos bas-reliefs; celles de derrière sont repliées sous le ventre, et la droite du devant est fortement tendue en avant (3). On cite un monument du Musée Pio-Clémentin où le ventre du taureau est ceint d'une large bande telle que celle dont on ornait les victimes chez les Romains, ou comme la bandelette du taureau dionysiaque; ce qu'il n'est pas inutile de faire remarquer. On voit toujours Mithra tourné vers la droite du spectateur. M. Welcker ne connaît qu'un bas-relief, ou du moins qu'une gravure, où il se dirige vers la gauche; et il est très-probable, ainsi que le pense le savant archéologue, que le monument n'a pas été rendu tel qu'il était, et qu'il a été gravé à contre-sens. Et au fait, il n'est pas naturel que Mithra se serve de son épée de la main gauche; il y avait sans doute quelque raison mystique pour que ce dieu fût tourné vers sa gauche.

La direction que Mithra fait prendre à la tête de la victime indique, selon Zoéga (4), un grand et solennel sacrifice que, comme dieu médiateur et victorieux, il offre à une divinité supérieure; il ajoute même qu'en considérant la nature de Mithra, il paraît qu'il ne peut adresser le sacrifice qu'à Ormuzd, dieu suprême, père des bons génies, au nombre desquels est Mithra. M. Lajard, p. 26 de ses *Nouvelles Observations*, partage l'opinion de Zoéga, dont un bas-relief récemment découvert est venu confirmer la justesse.

Mithra porte ici le costume qui lui est propre sur tous les monumens, à quelques légères variétés près : mais la sculpture a chez les Grecs et chez les Romains apporté quelques modifications de style et d'ajustement à ce que nous ont transmis les figures vraiment persanes des sculptures de Persépolis. La tête de Mithra, telle que nous la présente notre bas-relief, ne peut guère nous occuper; car, de même que celles des deux jeunes personnages qui l'accompagnent, elle est entièrement moderne: mais elle a été refaite d'après des monumens analogues à celui-ci, et où cette partie s'était conservée. On cite un bas-relief (5) d'une composition du même genre que le nôtre, où Mithra avait une tête de lion, telle que la lui donnent, pour caractère distinctif, Porphyre, et Luctatius, commentateur de Stace; il était coiffé du bonnet phrygien : la tête n'existe plus, la coiffure seule s'est conservée. D'autres monumens, entre autres une médaille de Tarse, l'offrent avec la tête sans coiffure, mais radiée, ainsi que

(1) Sur une lampe publiée par Passeri, *Luc.* t. I, n.° 90; par Barbault, *Recueil de div. monum.* 1770, p. 37. (Welcker, p. 396.)

(2) Bas-relief découvert dans les Vosges à quelques lieues de Deux-Ponts. (Welcker, p. 410.)

(3) Bas-relief trouvé dans le Tyrol. Il est d'un travail grossier; mais il est très-curieux par les accessoires, parmi lesquels on remarque autour du sujet principal douze petites compositions qui représentent des initiations et des épreuves mithriaques.

(4) *Bassi-rilievi* &c., t. II, pl. 27.

(5) Trouvé à Felbach, entre Kanstadt et Waiblingen, près de Stuttgard, dans le Wirtemberg. (Welcker, p. 411.)

l'on représente le soleil et même la lune (1), et l'on peut croire qu'en Cilicie, d'où le culte de Mithra fut transporté à Rome, on confondait cette divinité avec le Soleil.

Mithra est vêtu d'une tunique courte, ou du moins relevée au-dessus du genou par une ceinture sur laquelle retombent les plis de la tunique: dans d'autres bas-reliefs il a deux ceintures. On a été peut-être autorisé dans la restauration à ne donner à sa tunique que des manches courtes, ou plutôt des manches longues retroussées qui laissent les bras à moitié nus. D'autres monumens le représentent ainsi : mais, en général, les bras sont couverts de deux manches, l'une longue et serrée, l'autre très-courte; ce qui semble plus conforme au costume des peuples de l'Orient, tel qu'on le voit aux Phrygiens et aux Parthes. Un autre bas-relief m'offrira l'occasion de revenir sur ce sujet, et de parler de la *candys*, tunique persane (2). Le dieu persan porte des anaxyrides ou pantalons serrés à la cheville, qui nous viennent aussi de l'Orient, et que les Grecs et les Romains regardaient comme un signe distinctif des peuples barbares (3), et cette seule partie de leur habillement les ferait reconnaître dans les bas-reliefs grecs ou romains. On y voit, de même que dans les peintures des vases, tels que le charmant vase de Thésée combattant la belle Hippolyte, de la collection du comte de Pourtalès-Gorgier, les Phrygiens et les Amazones ainsi vêtus; et de jolies peintures d'Herculanum qui retracent les aventures d'Oreste en Tauride, présentent les Scythes avec le même costume. Mithra a les pieds entièrement couverts par sa chaussure : un bas-relief publié par dell Torre le montre avec les jambes et les pieds nus; et selon Zoéga (p. 54), c'est le seul exemple de cette particularité. Le dieu, se portant en avant avec la vivacité d'un mouvement très-prononcé pour se rendre maître du taureau, étend avec force sa jambe droite en arrière, et de son pied droit il maintient le taureau que de son genou gauche il a terrassé. Cette pose est presque générale dans ces bas-reliefs mithriaques, et il est à remarquer que le pied de Mithra ne pose presque jamais à terre, mais qu'il s'appuie, ou sur la jambe droite de derrière du taureau, comme dans notre bas-relief, ou sur la naissance de sa queue, ce qui est plus rare. Cette partie de l'animal symbolique qui rappellerait la vache sacrée, emblème de la fécondité de la nature dans les Indes, est terminée par une touffe d'épis, symbole parlant de la fertilité. Au milieu de ces épis, un bas-relief présente une tête de pavot: cette plante désignait aussi la fécondité; aussi voit-on des pavots à la main de Cérès et parmi les fruits de la corne d'abondance.

Dans presque toutes les représentations mithriaques, le dieu porte par-dessus sa tunique un ample manteau, fixé sur l'épaule droite par une

(1) Sur une jolie fibule en argent repoussé ou travaillé par retreint au marteau, trouvée à Pompéi et que j'ai donnée, pl. 12, n.º 51, d'un petit ouvrage que j'ai publié en 1813 sur les fouilles de cette ville, Diane est représentée en buste, posée sur la partie concave de son croissant et la tête entourée de treize rayons.

(2) *Voyez* 59, pl. 203.

(3) *Voyez* ci-dessus, page 138.



fibule ou une agrafe. Le manteau ou la chlamyde de Mithra flotte sur ses épaules : on le considère comme un symbole du firmament, qui enveloppe le soleil et l'univers, et sert de carrière sans bornes à leurs révolutions. Quand ce ne serait qu'une conjecture, elle serait confirmée par les *étoiles*, la lune et les constellations dont sur quelques bas-reliefs cette chlamyde est ornée. Celle de notre Mithra est très-simple, mais on en voit qui sont bordées de longues franges.

Au-dessus de cette chlamyde, vers la gauche, un oiseau sort d'une excavation du rocher qui forme l'entrée du *speleum*. Si l'on consulte toutes les représentations mithriaques, on verra que cet oiseau est toujours un corbeau : quelquefois il est perché sur un laurier (1); d'autres fois, et cet exemple est assez fréquent, il est posé sur le haut de la chlamyde (2). On le voit posé sur les épis de la queue du taureau dans un groupe de ronde-bosse trouvé à Ostie, et qui fait partie du musée Chiaromonti (3). Un bas-relief présente même deux corbeaux (4). Cet oiseau est toujours tourné vers Mithra, avec lequel il semble être en rapport. Il tend la tête vers lui et a le bec ouvert, comme s'il faisait entendre sa voix, ou, dit Zoéga, qu'il réclamât sa part du sacrifice. On lui voit aussi tenir (5) dans son bec quelque objet qui paraît être des feuilles de laurier. On sait que le corbeau jouait un grand rôle dans l'histoire d'Apollon, à qui il était consacré; souvent il se place sur le trépied du dieu de Delphes : son croassement et son vol étaient d'une grande importance pour les sacrifices et les présages. Si Mithra est le Soleil, que les Grecs et les Romains confondaient avec Apollon, il n'est pas étonnant que, mêlant leurs idées avec celles des Perses, qu'ils ne connaissaient peut-être qu'imparfaitement, ils aient fait figurer un corbeau dans les compositions mithriaques. Peut-être cet oiseau fatidique annonçait-il les bienfaits que le dieu de la chaleur et de la lumière allait, par ses douces influences, répandre sur toute la nature. Dans notre bas-relief, le corbeau s'est métamorphosé en chouette, et l'on y a trouvé un emblème de l'air, le plus pur domaine de Minerve, dont la chouette était l'oiseau favori. M. Lajard, dans sa dissertation, a soutenu le parti de cet oiseau, tout-à-fait intrus dans les représentations mithriaques, et il appuie son opinion sur des médailles de Cilicie que l'on croit avoir été frappées par des rois de Perse et où l'on voit une chouette; ce qui ne prouverait pas encore que ce dût en être une sur notre bas-relief. Elle n'y est redevable de son existence qu'à la méprise de quelque restaurateur; car ce n'est pas *une simple fracture que le corps de cet oiseau a éprouvée*, mais bien une restauration moderne complète, et il est fait d'une pièce rapportée

(1) Zoéga, &c., *Bassi-rilievi*, n.° 25, p. 150-159.

(2) Idem, *Bassi-rilievi*, n.° 11; *Borghèse*, n.° 13; *Villa Albani*, n.° 16; *Mus. Pio-Clem.* n.° 18; *Villa Panfili*, n.° 21; *Col. Torlonia*, n.° 33. Maffei, *Mus. Veronense*, p. 75, n.° 1.

(3) Zoéga, &c., p. 146, n.° 2, pl. v, n.° 15.

(4) Zoéga, &c., p. 150, n.° 27. Dell Torre, *Monum. vet. Antii, hoc est, Inscr. Aquilii et Tabula Solis Mithræ*, p. 157.

(5) Idem, pag. 149, n.° 23, *Villa Ludovisi*.

que je croirais même d'un marbre autre que celui du bas-relief, et le travail en est tout-à-fait différent. Il n'y a d'antique et tenant au rocher que les pattes de l'oiseau; et certes l'exécution n'en est pas assez soignée pour que le caractère y ait été donné de manière qu'un naturaliste puisse décider positivement, et en contradiction avec tous les autres bas-reliefs mithriaques, que ces pattes appartiennent à une chouette plutôt qu'à un corbeau. Du reste, les dessins les plus anciens, ceux de Beger (1), de Montelatici (2), de Dom Martin (3), offrent un corbeau, et non une chouette; et, malgré l'autorité des médailles de Cilicie, invoquée par M. Lajard, l'oiseau de Minerve, qui n'a que faire avec Mithra, devrait s'envoler et céder sa place au corbeau d'Apollon.

Parmi les animaux qui font partie des représentations mithriaques, le chien joue un rôle important; ce serait le chien Sirius, ou le symbole de la canicule, époque de l'année où le soleil répand la plus forte chaleur. On voit le chien céleste s'élancer avec avidité vers la blessure faite au taureau par Mithra; il boit le sang qui en découle: c'est la canicule qui se pénètre des ardentes influences des feux solaires. Selon Visconti et Millin (4), le taureau serait le symbole de la lune que le soleil force à verser sur la terre son influence pour la féconder. Suivant d'autres savans dont les explications suivent de plus près les idées cosmologiques et religieuses des Perses, le chien est le génie du bien, *Oromaze;* et le serpent qui se glisse sous le taureau et qui cherche aussi à avoir sa part de la liqueur sacrée, serait *Arhiman,* ou le génie du mal. Visconti n'y voit que l'emblème de *Sabazius,* divinité que l'antiquité grecque et romaine confondait avec Bacchus, et qui présidait à l'élément humide. Cependant il admet aussi dans un autre endroit (5) que le serpent peut faire allusion au mouvement oblique du soleil dans l'écliptique; et ce qui, ce me semble, confirmerait cette idée, c'est que, dans un monument mithriaque cité par M. Welcker (6), la tête du serpent est surmontée de six rayons, et qu'il a près de la queue un croissant ou une demi-lune; ce qui peut indiquer la marche du soleil et de la lune dans l'écliptique représentée par les mouvemens sinueux du serpent. La pose de cet animal dans les bas-reliefs mithriaques est variée. Quelquefois il se dresse le long de l'épaule; d'autres fois il est couché, comme on peut croire qu'il l'était dans notre bas-relief, à en juger d'après ses tronçons mutilés. Zoéga ne connaît qu'un monument où il n'y ait pas le serpent, qui est remplacé par un petit lion (7). Dans le bas-relief de Felbach, cité par M. Welcker, p. 412, le serpent boit le sang dans un vase placé pour le recevoir. Si le chien et le serpent sont les symboles des génies du bien et du mal, l'un et l'autre de

(1) *Spicilegium*, &c., pl. XXI.

(2) *Villa Borghèse*, p. 165.

(3) *Explication de divers monumens singuliers qui ont rapport à la religion des plus anciens peuples*, &c.

(4) Millin, *Galerie myth.* t. I, p. 135.

(5) *Mus. Pio-Clem.* t. II, p. 131.

(6) Zoéga, &c., p. 395; autel de la villa Albani.

(7) Zoéga, &c., p. 158, et p. 151, n.° 34; bas-relief en verre coulé, du musée Olivieri à Pesaro.

ces génies ou de ces principes profitent des biens que l'Être suprême répand dans le monde.

Parmi les autres accessoires qui accompagnent ordinairement le taureau, on remarque un scorpion et une araignée ou un crabe qui s'attachent aux parties de la génération du taureau et semblent vouloir concourir à lui faire répandre ses heureuses influences. Quelques bas-reliefs offrent à-la-fois ces deux accessoires; dans le nôtre il n'y a que le scorpion.

Les deux génies du jour et de la nuit n'offrent rien de particulier, et ils sont trop mutilés dans leurs parties les plus importantes pour pouvoir servir de types de ce genre de figures. Nous en verrons d'autres beaucoup mieux conservées. *Voyez* 59 (1).

La partie supérieure de notre monument est remplie par une scène riche et variée. Si le personnage que nous avons examiné est Mithra ou le Soleil, il reparaît encore ici, non plus sous le costume persan, mais avec l'appareil dont les Grecs et les Romains entouraient le dieu du jour et des saisons. Monté sur son char, il vient de quitter la couche d'Amphitrite, et, s'élevant sur l'horizon, il presse ses quatre coursiers, Eoüs, Æthon, Pyroïs et Phlégon. Lucifer, l'astre avant-coureur du Soleil dans le ciel, qu'il abandonne le dernier à son approche, précède le char sous la figure d'un enfant et porte une torche, symbole de ses fonctions (2). Les arbres que l'on voit plus loin sont un emblème de la terre revêtue de ses productions, et sur laquelle le soleil répand la lumière, la chaleur et la vie. Peu importe l'espèce des arbres, et que ce soient des pins, des chênes ou des platanes, que le sculpteur ait eu l'intention de représenter. A l'opposé du Soleil, la Lune, sa sœur, abandonne le ciel, où elle a régné pendant la nuit. Son ample voile, tel qu'on le lui voit dans Orphée, s'arrondit autour d'elle, et offre l'emblème de ce firmament peuplé des

(1) M. Hirt, *Bilderbuch*, 1.re partie, p. 87, pl. XI, n.o 7, donne, comme des camilles, ces deux petites figures; ce ne seraient alors que de jeunes ministres des autels qui assistent au sacrifice. Mais dans ce bas-relief tout est dans le même ordre d'idées : ou le personnage principal doit être un dieu ou un génie, et les deux jeunes gens deux génies, ou le sacrificateur n'est qu'un prêtre, et les autres alors pourraient être des camilles; c'était aussi l'opinion de Millin. Mais il est plus probable que tous ces personnages sont des allégories mythologiques. Au reste, la gravure que donne M. Hirt est de la plus grande inexactitude dans toutes ses parties, et il semblerait que le dessin a été fait de mémoire par quelqu'un qui avait à peine vu le bas-relief; ce qui est fâcheux dans un ouvrage aussi recommandable que celui de M. Hirt, et qu'avec raison on cite comme autorité.

(2) Le Soleil, *Helios*, fils d'Hypérion (Titan fils d'Uranus, le Ciel, et de Ghé, la Terre... *Apollod.* liv. I.er, c. I, § 3; c. 2, § 2) et de sa sœur Thia, et nommé lui-même Hypérion dans les hymnes attribués à Orphée (*Orphica*, édition d'Hermann, 1805, p. 264, VIII, 2) d'après les doctrines les plus anciennes, était de la race de ces premiers dieux titans dont le culte régna pendant long-temps avant d'être remplacé par celui des nouveaux dieux de l'olympe, qui n'étaient que de la branche cadette des enfans du Ciel et de la Terre. Le Soleil fut depuis confondu avec Apollon, divinité moins ancienne, quoique sous ce nom Orphée le qualifie aussi de Titan, et qui finit par avoir

astres innombrables qui servent de cortége à la reine des astres (1). Deux chevaux font parcourir à son char d'ébène et d'argent sa paisible carrière; et son goût pour ses nobles coursiers, dont on ne nous donne pas les noms comme ceux des chevaux du Soleil et de Pluton, l'a fait surnommer *Philippe* [qui aime les chevaux] par le même poète (2). Quelquefois son char modeste n'a été attelé que d'un cheval. C'est ainsi qu'on le voyait sur la base du Jupiter Olympien de Phidias (3), et il arrivait aussi que les chevaux étaient remplacés par des mules. D'autres monumens nous présenteront son char traîné par deux taureaux, et il est inutile d'anticiper sur ce que nous aurons à dire à ce sujet. La reine des nuits descend sous l'horizon, et va répandre son doux éclat sur la partie du monde que le retour de son frère dans le ciel a livrée aux ténèbres, et en s'éloignant elle jette encore sur lui un dernier regard.

La manière dont est composé et exécuté notre bas-relief, nous occupera beaucoup moins que son sujet. Il est hors de doute que jusqu'à présent c'est le plus considérable et le plus important des monumens mithriaques qui nous sont parvenus, et, malgré les nombreuses mutilations qu'il a éprouvées, il paraît que c'est encore le plus beau. On dit même, et c'est l'opinion de M. Lajard, qu'il n'y en a pas de plus ancien. Cela se peut; et je l'admettrai volontiers, quoique rien ne le prouve d'une manière authentique: mais ce ne serait pas une raison de le faire remonter jusqu'à la fin de la république, ou vers les premiers empereurs romains; et je croirais, d'après son travail, qu'il ne peut réclamer de droit d'ancienneté que parmi des ouvrages d'époques très-postérieures à celle que l'on voudrait lui assigner. On pourrait le placer au III.ᵉ siècle de notre ère, et vers la fin plutôt qu'au commencement. Le dessin lourd des figures les rapproche assez de celles des monumens de Dioclétien et de Constantin. Ce bas-relief peut être la copie d'un meilleur original, et l'on retrouve la pose du principal personnage dans de beaux bas-reliefs grecs, et, entre autres, dans ceux du Parthénon et de Phigalie. Toutes les parties nues des trois grandes figures étant dues à des restaurations, il serait inutile d'en parler; et rien ne nous fait

beaucoup plus de célébrité en Grèce que le Soleil considéré et adoré comme tel. Mais, dans les premiers siècles des empereurs, le culte du Soleil reprit beaucoup de crédit dans l'empire romain, et l'on tendait, au mépris des autres dieux, à le considérer comme la première divinité, et à reporter vers lui les hommages et le culte qui lui avaient été adressés dès les temps les plus anciens. Le char du Soleil est ordinairement attelé de quatre chevaux, qu'il dirige avec un fouet (Orph. *Hymn.* VIII, v. 19), et dont les noms expriment les propriétés de la lumière et du feu, l'*oriental*, l'*ardent*, l'*embrasé*, le *flamboyant*. Quelquefois cependant le dieu du jour n'a que deux chevaux; et c'est ainsi que représente le Soleil une statue du Musée royal, n.° 406, la seule en marbre qui existe de cette divinité, à laquelle on n'éleva qu'assez tard, et en petit nombre, des temples en Grèce et en Italie. Un bas-relief du musée du Vatican, que Visconti (*Mus. Pio-Clem.* t. IV, pl. 18) place au III.ᵉ siècle de notre ère, offre le Soleil conduisant son quadrige et précédé de Lucifer. Cette composition a beaucoup de rapport avec celle de notre monument.

(1) *Hymn.* IX, v. 10.

(2) *Ibid.* v. 5.

(3) Pausan. *Eliac.* I, c. 2.

juger de ce qu'elles ont été, ou du moins les préventions ne seraient pas en leur faveur. Le jet des draperies autoriserait à penser qu'elles ont été faites d'après de bons modèles; mais l'exécution en est pesante, et elle sent l'ouvrage de fabrique et une époque où l'on était loin de travailler avec le goût et le sentiment qui dirigeaient les bons sculpteurs grecs, et même ceux de Rome des deux premiers siècles de l'empire. Ce qui au premier coup-d'œil frappe le plus les regards dans ce bas-relief, dont le premier aspect n'est pas satisfaisant, c'est la tête du taureau, qui est bien modelée et d'un beau caractère, quoique plusieurs monumens antiques nous en offrent de plus remarquables. Mais cette tête est entièrement moderne et beaucoup mieux que le corps du taureau, qui est trop rond, et où les proportions sont mal observées. Il ne reste des jambes que la droite de derrière; elle est trop courte, ainsi que la cuisse, et l'on ne distingue rien des articulations et des attaches. Le chien est tout-à-fait moderne, et le serpent l'est en grande partie; ce qui les met hors de cause. Quant à la grotte et aux arbres qui la surmontent, je doute que jamais les bons sculpteurs grecs aient chargé leurs bas-reliefs d'accessoires de ce genre, et il serait difficile d'en produire des exemples. Je me suis vu forcé d'entrer dans ces détails, peut-être minutieux, pour démontrer qu'on ne pouvait pas, quelque bien porté que l'on fût pour les monumens du Musée royal, se décider à fixer, avec M. Lajard, *l'époque de notre bas-relief au temps des premiers Césars, ni à en reconnaître l'exécution comme admirable, surtout dans les chevaux et principalement dans le taureau*, qui sont en grande partie l'œuvre de diverses restaurations. Avec la meilleure volonté du monde, on ne saurait admettre que ce bas-relief *soit un des plus précieux* chefs-d'œuvre *que nous ait légués la sculpture romaine du temps des premiers Césars, ni qu'il offre cette simplicité, cette noblesse, cette élévation, qui rappellent les souvenirs de la bonne école grecque, et que l'on ne trouve déjà plus au même degré de pureté au second siècle de notre ère.* Ce pauvre second siècle cependant, que l'on veut déshériter de sa noblesse de style et de sa pureté, est cependant presque en entier celui des Antonins, que l'on a cru pouvoir comparer, sans le leur égaler, aux brillans siècles de Périclès et d'Alexandre. N'aurait-on pas quelque peine à prouver que les statuaires qui ont produit les statues, les bas-reliefs, les bustes et les autres monumens de Trajan, d'Adrien, d'Antinoüs, de Marc-Aurèle, de Lucius-Vérus, n'avaient plus assez de pureté, assez d'élévation de style, et d'habileté de main, pour enfanter un ouvrage tel que notre bas-relief? Il est douteux que les personnes qui ont étudié les arts et surtout la sculpture des anciens, craignent de manquer de respect à ce monument en ne le reportant pas avec M. Lajard à une époque plus voisine que les règnes des Antonins, des beaux temps de la sculpture grecque.

Il est d'autres parties de notre monument qui ont excité plus de discussions que le bas-relief lui-même : ce sont les inscriptions qui s'y trouvent gravées, et dont une surtout a exercé la sagacité de plus d'un savant. On a tellement différé dans les explications, que les uns ont tirées du grec, d'autres des langues orientales, que l'on peut, sans trop de hardiesse, avancer que cette énigme n'a pas encore trouvé son véritable Œdipe, et qu'elle con-

vient très-bien au dieu Mithra, qu'une inscription (1) appelle IMDEPREHENSIVILIS; ce qui, ce me semble, doit tout simplement signifier *le dieu qu'on ne peut saisir, le dieu incompréhensible.* Notre inscription viendrait à l'appui de cette interprétation. La première partie, gravée sur deux lignes, vers le haut de l'épaule du taureau, entre le genou de Mithra et la blessure qu'il fait à sa victime, n'a que deux mots, NAMA SEBESIO, et ils ont suffi pour mettre à la torture bien des archéologues. Le reste porte DEO SOLI INVICTO MITRHE, et se lit facilement sur les côtes du taureau, sous le genou et la jambe droite de Mithra. Le nom de cette divinité est écrit, ainsi qu'on a pu le remarquer, d'une manière qui n'est pas usitée, MITRHE pour MITHRE ou MITHRÆ (2), TRH pour THR. Cependant cette *particularité* n'est pas *unique*, ainsi que l'a avancé M. Lajard, page 29 de ses *Nouvelles Observations.* On trouve ce nom avec la même orthographe dans une inscription donnée par l'abbé Marini (3), qui se contente d'indiquer par un (*sic*) que ce mot est écrit ainsi. Zoéga avait copié notre inscription, et, page 148 de ses dissertations, il écrit MITHRE; ce que relève avec raison M. Lajard. Mais il est à croire que c'est une faute d'impression dans l'ouvrage du savant danois, et qu'*il n'avait pas examiné le monument avec quelque négligence,* puisque, page 402, il fait remarquer que le nom de MITHRA est écrit MITRHE, et non MITHRE, comme le donne le P. Paulin de Saint-Barthélemi. M. Lajard a tiré de savantes inductions de la manière dont est écrit le nom de *Mithra*, qu'il attribue à des inflexions des cas des anciens mots persans: mais, comme elles roulent sur des discussions grammaticales, sur le zend et le pehlvi, antiques dialectes persans que j'ignore, je n'en parlerai pas. Mais un savant que l'Europe honore comme l'un de ses plus habiles orientalistes, a eu l'obligeance de me répondre à ce sujet qu'il était porté à croire que c'était par erreur que l'on avait écrit sur le monument MITRHE au lieu de MITHRE. Il me semblerait que cette faute pourrait induire à soupçonner qu'à l'époque où le bas-relief a été exécuté, l'on ne savait même plus trop bien écrire le nom de ce dieu; et il est probable que cela n'a pas dû avoir lieu à la fin de la république ou sous les premiers Césars, lorsque l'on était, d'après M. Lajard, dans toute la ferveur qu'inspirait ce nouveau culte. Il faut aussi que l'abbé Marini, Zoéga et Visconti (4), trois des savans à qui la science de l'archéologie a le

(1) Zoéga, &c., p. 146, n.º 2; Orelli, *Recueil* &c. n.º 1912.

(2) E, au lieu d'AE ou d'Æ, n'est pas rare dans les inscriptions latines, surtout dans les bas temps.

(3) *Atti degli fratelli Arvali*, t. I, p. 341; Orelli, n.º 2347.

(4) Lorsque notre bas-relief passa de la galerie Borghèse dans le musée du Louvre, le nom de Mithra avait déjà été mis en rouge et écrit MITHRE. Il est à croire que Visconti, regardant MITRHE comme une faute, n'avait pas trouvé d'inconvénient à ce qu'elle fût corrigée. Les choses sont restées ainsi, sans même, je l'avoue, que j'eusse fait attention à ce nom qui avait passé sous les yeux de Visconti; mais, dès que je fus averti par les observations de M. Lajard, je me hâtai, comme le réclamait l'exactitude, de rétablir la faute et de faire reparaître le MITRHE. Il y a des éditions, telles que l'*O mirificam*, qui perdraient tout leur lustre si l'on corrigeait la *faute* qui en fait le prix.

plus d'obligations, et qui y ont fait briller le plus de sagacité, aient mis peu d'importance à cette orthographe du nom de Mithra, puisqu'ils ne s'y sont pas arrêtés, et il est à présumer qu'ils la regardaient comme une de ces fautes dont fourmillent les inscriptions. Il m'est donc impossible de croire avec M. Lajard que *c'est une nouvelle preuve de la haute antiquité des traditions* d'après lesquelles notre bas-relief fut composé. Au reste, le nom de Mithra a souvent été plus maltraité, et précisément au second et au troisième siècles de notre ère, par les graveurs d'inscriptions, et on le trouve écrit MYTHRA (1), MITRE (2), MITRAI (3) et MEDRV (4).

Quant au NAMA SEBESIO, il serait trop long de rapporter les diverses interprétations auxquelles ces mots mystérieux ont donné lieu, et il suffira de s'arrêter aux principales. Anquetil, ayant recours aux langues de la Perse et de l'Inde, rendait ces mots par *hommage à la verdure*, et il paraît que M. Joseph de Hammer a partagé cette opinion (5). Ils se fondent sur ce que le mot NAMA dans des dialectes des Indes, d'où il a pu passer en Perse, signifie *adoration;* et s'il était prouvé que le culte de Mithra eût son origine dans les Indes, Zoéga, p. 402, ne serait pas éloigné d'admettre que NAMA SEBESIO répondrait à NAMA SHEVAYA, hommage à Shiva, dieu indien, qui préside à la destruction et à la reproduction des êtres. Cependant ce n'est pas là l'explication qu'adopte Zoéga. Il est tout-à-fait, p. 157, pour celle de Maffei (6), et il pense, ainsi que Visconti, que ces mots sont grecs, et qu'ils auront été altérés, ou par les Romains adeptes de Mithra, ou par l'ouvrier qui a gravé les lettres. Peut-être en a-t-il omis une; et au lieu de NAMA SEBESIO, ce devrait être NAMA · SEBESION, qu'on peut rendre par *source sacrée* ou *vénérable* (7). Le premier de ces mots est très-connu en grec; le second viendrait de *σέβας* ou *σέβασις*, *vénération*, et de *σεβάσμιον*, *vénérable, divin*. Cette source sacrée serait celle de la vie que la chaleur du soleil répand dans l'univers. Visconti (8) est bien en partie de l'opinion de Zoéga; mais il n'admet pas plus l'étymologie de SEBESIO que celle qui fait venir les deux mots des langues orientales ou plutôt de l'Inde : car, tout en reconnaissant ces mots

(1) Dell Torre, *Monum. veteris Antii*, p. 240; Murat. p. 360; Orelli, n.° 2348.

(2) De l'an 183, sous Commode (Orelli, n.° 1918).

(3) Vers 330 de J. C. (Orelli, n.° 2351, inscription très-curieuse.)

(4) Orelli, n.° 1910.

(5) Cité par Zoéga, p. 401, d'après la *Gazette littéraire de Vienne*, 1816, p. 1462.

(6) *Saggi di Dissert. dell' accad. di Cortona*, t. III, p. 141.

(7) Ce *νᾶμα σεβέσιον* ou *σεβήσιον* ne ressemblerait-il pas au *νᾶμα ὑγιεινὸν* d'Orphée, *Hymn.* LI, v. 17, qui engage les nymphes à répandre dans les saisons fécondantes leur *source salutaire*, Νᾶμα χέουσ' ὑγιεινὸν ἀεξιτρόφοισιν ἐν ὥραις? Et deux vers plus haut il dit que les nymphes unies à Bacchus et à Cérès apportent la joie aux mortels. Ne trouverait-on pas quelques rapports entre tout ceci et ce que nous offre le sacrifice mithriaque et la *source sacrée* de Mithra, le Soleil ou Bacchus jeune, qui par ses heureuses influences féconde la terre, suivant l'idée attachée par Zoéga au *nama sebesio* ou *sebesion?*

(8) *Mus. Pio-Clem.* t. VII, p. 37.

pour grecs, il a recours à l'hébreu; il traduit les expressions mystiques par *source de Sabazius*, considéré, selon ce savant, comme le Soleil et comme Bacchus, le dieu de l'élément humide, partie fécondante de la nature, nommé aussi Bacchus *Hyès* ou pluvieux, auquel de tout temps était consacré le serpent, qui, en raison de ses ondulations, était le symbole des ondes. Le savant archéologue tire le nom de *Sabazius*, qu'on trouve aussi écrit *Sebasius*, de l'hébreu *shabbath*, qui signifie *se reposer* ou *célébrer une fête*. C'est aux hébraïsans et aux orientalistes à juger de l'exactitude de ces étymologies : mais j'avoue que je ne comprends pas trop comment *Mithra*, qui est *le Soleil*, qui est *Bacchus*, en répandant avec son épée le sang du taureau, symbole de la lune et de son influence sur la terre, peut du même coup faire sortir de la même blessure la source de Sabazius, qui est aussi Bacchus; et, malgré tout le respect que j'ai pour l'opinion de Visconti, je pencherais, je crois, pour celle de Zoéga. C'est une libation, une liqueur sacrée, que verse Mithra, le Soleil, qui, exerçant son influence sur la lune représentée par le taureau, répand la vertu générative, l'humide élément, la source sacrée de la vie, NAMA SEBESION, qui féconde la terre et que boit avec avidité le serpent, symbole de l'élément humide. Le sang du taureau pouvait être regardé comme une libation et rappeler même les cérémonies du sacrifice taurobolique, venu peut-être aussi de l'Orient, et qui ne fut adopté chez les Romains que l'an 160 de J. C. M. Lajard (1) adopte en partie l'interprétation fondée sur les langues orientales, et il rend les deux mots énigmatiques par *hommage à Sébésius* ou *Sabazius :* mais il pense que sous ce nom on ne doit pas entendre Bacchus Sabazius, mais Jupiter Sebesius (ou plutôt Sabazius), l'Ormuzd des Perses, auquel Mithra, dieu d'un ordre inférieur, offre un sacrifice. Il croit aussi que NAMA SEBESIO *sont des expressions sacramentelles qu'on avait conservées dans leur forme originelle, de peur d'en altérer ou d'en affaiblir le sens en essayant de les traduire*. Il faut alors, ce que je ne nierai pas, que non-seulement les pirates ciliciens qui avaient transmis aux Romains les mystères mithriaques, mais même *le nombre prodigieux de prosélytes* romains qui remplissaient les sanctuaires de Mithra, aient su parfaitement le persan pour pouvoir sentir toute l'énergie des paroles consacrées (2).

(1) Voyez *Réponse de M. Lajard*, p. 5, et *Nouvelles Observations* &c., p. 30-32, et *Mélanges d'antiquités*, &c., p. 66.

(2) Plusieurs inscriptions mithriaques, très-curieuses, de l'an 330 de J. C. (Orelli, n.° 2351-2352), unissent le culte de Mithra et celui de Bacchus; il y est question du *taurobolium*, du *criobolium*, sacrifice d'un bélier, et de l'*hæmobolium*, sacrifice du sang (n.° 2334, de l'an 328), dont nous aurons à nous occuper dans un autre endroit. Ces rapprochemens feraient croire à l'identité de Bacchus et de Mithra, tel du moins que le connaissaient les Romains, et l'on trouve dans une épigramme (*Anth. Pal.* p. 108, n.° 90) νᾶμα Βρομίου pour la liqueur de Bacchus surnommé *Bromius*, ainsi que *Sabus* (Orph. *Hymn.* XLVIII, 2), et peut-être *Sabazius*. On pourrait trouver des analogies entre le *nama sebesion* rendu par *source sacrée*, mots par lesquels on désigne le sang du taureau versé par Mithra, et le sang de la

Au-dessous et à quelques pouces de la mystérieuse inscription qui vient de nous occuper, il reste des traces de plusieurs lettres dont quelques-unes sont encore assez visibles; N....E....OS. Selon Smet, il y avait au commencement NAR, dont il n'existe plus que l'N, sans qu'on voie comment les autres lettres ont pu disparaître de cette partie, qui est intacte et qui n'a pas éprouvé de frottement. On serait presque tenté de penser que ces lettres n'ont jamais fait une inscription suivie, ou bien on dirait qu'elle n'a pas été terminée et que quelques-unes de ces lettres avaient été seulement disposées de côté et d'autre. Celles que l'on voit sont gravées d'une ligne de profondeur, et il me semble qu'il faudrait que le marbre eût été beaucoup plus altéré, plus usé, qu'il ne l'est pour que d'autres lettres fussent devenues tout-à-fait invisibles. Est-il même très-certain que ces lettres soient antiques? Si elles le sont, d'après la forme alongée de l'o, elles pourraient dater des temps de la basse antiquité.

victime taurobolique, qui devait purifier pour vingt ans l'empereur, la ville ou le particulier qui avaient fait offrir le sacrifice. On avait réuni ou confondu dans les mêmes symboles les idées du Soleil, de Mithra et de Bacchus; ce qui n'étonnerait pas d'une époque où le paganisme était en décadence, lorsque de tout temps, ainsi qu'on le voit dans Orphée, on a allié sur les dieux les idées les plus disparates. Le style de notre bas-relief serait loin de mettre un obstacle entre les notions qu'il semble présenter et celles que contiennent ces inscriptions, surtout lorsqu'on voit que de toutes celles qui regardent Mithra, et qui sont authentiques ou dont on connaît les dates, les deux plus anciennes (Orelli, n.º 1918, n.º 2340) sont des règnes de Commode (183 de notre ère) et de Caracalla (213). Et l'on peut faire remarquer que dans la première le nom de Mithra est écrit MITRE à peu près comme dans notre inscription, et qu'il y a deux autres fautes d'orthographe de ce genre : ligne 1.re, ASSTANTE pour ADSTANTE, et ligne 6 de la 2.e partie, BELA HABENTES pour VELA HABENTIA. Ces fautes pourraient faire croire qu'il en est de même de NAMA SEBESIO et de MITRHE, que ce sont des erreurs qui ressemblent aux autres et qui sont à peu près de la même époque. Toutes les autres inscriptions sont d'années très-postérieures: n.º 2348, de l'an 239 de J. C.; n.º 2351, de 350; n.º 2343, de 358; n.º 2345, de 362; n.º 2335, de 376. Dans cette dernière inscription, le culte de Bacchus est uni à celui de Mithra; le sacrifice est offert par l'*archibuculus*, nom que l'on y donne, ainsi qu'aux n.os 2351-2352, au prêtre de Bacchus, adoré sous la forme d'un taureau. Ce prêtre est en même temps l'hiérophante d'Hécate ou la Lune, et prêtre d'Isis, qui est aussi la Lune, et il est *Pater patrum* et *Hierocorax* de Mithra. Il y est question du taurobole et du criobole, comme aux n.os 2352-2353. Au n.º 2352, celui qui offre ces sacrifices est *in æternum renatus* [rené pour l'éternité]; ce qui s'accorde bien avec les effets que devait produire le *nama sebesion,* la source sacrée de la vie. Et ce *nama sebesion* ressemblerait assez au νᾶμα ὑγιεινὸν, la liqueur salutaire, qu'Orphée (*Hymn.* LI, v. 17) engage les nymphes à venir avec Bacchus et Cérès répandre sur la terre. Ne se pourrait-il pas aussi que les mots *nama sebesio,* en raison de l'analogie entre *sebesis, sebasios* et *sabazios,* eussent une double acception, celle de *source sacrée* et celle de *source de Bacchus Sabazius?* Au reste, quoiqu'il soit reçu assez généralement que Sabazius est le même que Bacchus, cependant on ne saurait disconvenir que ce ne soit ainsi que l'entend Orphée; et dans son hymne XLVIII, adressée à Sabazius, c'est bien Jupiter fils de Kronos [Saturne], père de Bacchus, qu'il invoque, et non Bacchus.

Pighi n'avait pas mis ces lettres dans son dessin dont s'est servi Beger; et il faut que celui-ci y ait attaché bien peu d'importance, puisqu'après en avoir dit un mot dans son texte, il ne les donne pas sur sa gravure. Dom Martin n'en parle même pas. Zoéga et Visconti n'ont pas cru qu'elles dussent exercer leur sagacité, et cependant, étant à la suite des autres inscriptions, elles auraient pu leur suggérer, et l'idée que c'était une consécration, et l'envie d'une restitution où ils pouvaient espérer quelque succès, comme dans une multitude d'autres inscriptions auxquelles ils ont été si utiles. M. Lajard a été plus hardi; je ne sais s'il aura été aussi heureux. Il change en VAR le NAR de Smet; et, d'après l'opinion où il est que notre monument date du temps des premiers empereurs, il propose d'en placer la dédicace sous TIB. CLAVDIVS NERO et P. QVINTILIVS VARVS, consuls, l'an 13 avant J. C.

Il existait autrefois, selon Pighi, au recueil de qui l'on ne doit se fier qu'avec précaution (1), une autre ligne inscrite sur l'ancienne plinthe, qu'on a eu le tort de supprimer ou de cacher en encastrant le bas-relief dans la muraille du Musée. Les monumens méritent plus de respect, surtout lorsqu'ils portent des inscriptions qui peuvent jeter quelque lumière sur ce qui les concerne. Suivant Pighi, on lisait sur cette plinthe : C. C. AVFIDII JANVARIVS, et d'après Zoéga, JANVARI................. Cette inscription, si elle a existé, serait assez singulière : ces deux C, qui indiquent des prénoms, sont extrêmement rares; ils peuvent désigner deux frères, les *deux Caïus*, de même que deux L. L., les *deux Lucius* : on en trouve un exemple cité par Orelli (2). Mais, dans cette inscription, chacun des deux *Caïus* ou des deux *Lucius* porte, pour le distinguer de l'autre, un surnom différent du sien : ainsi ce sont *Caïus Lappus Mutilus* et *Caïus Lappus Rufus*; *Lucius Ruber Antiochus* et *Lucius Ruber Hymnus*; et leurs noms de famille *Ruber* et *Lappus*, au pluriel, sont terminés par des I plus élevés que les autres lettres. Mais l'inscription donnée sur la foi de Pighi, ou d'après la leçon de Zoéga, qui paraît préférable, ferait porter le surnom de *Januarius* aux deux *Caïus Aufidius*; ce qui se voit, mais très-rarement. Au reste, comme le nom d'*Aufidius* et le surnom de *Januarius* sont assez communs, et que l'on ignore quel est le temps que l'on peut assigner à tous les personnages de la famille consulaire *Aufidia* et à leurs affranchis qui l'ont porté, le fragment d'inscription, tel que nous l'a transmis Pighi, ne saurait nous aider à déterminer, je ne dirai pas l'âge de notre monument, mais même seulement l'époque où ces noms ont été gravés ou inscrits sur sa plinthe; et l'on ne peut savoir si ces mots faisaient partie d'une dédicace, ou si c'étaient les noms d'adeptes ou de curieux qui étaient venus rendre hommage à Mithra. Je ferai simplement observer qu'il paraît que le surnom de

(1) *Voyez* Orelli, *Inscriptionum* &c., t. I, p. 60.

(2) N.° 1683. I. O. M. ET = GENIO P. R. ET VENALIC = C. C. LAPPI MVTILVS ET = RVFVS ET = L. L. RVBRI ANTIOCHVS = ET HYMNVS = VOTVM SOLVERVNT L. M., &c.

Januarius a été plus en vogue sous Dioclétien et sous Constantin que dans les temps qui les ont précédés.

En examinant de très-près notre monument, on y découvre d'autres noms auxquels on ne saurait guère donner le titre d'inscriptions; car ils n'ont été que légèrement tracés avec un clou ou quelque autre pointe par d'indiscrets voyageurs, qui, comme tant d'autres, ont cru sans doute honorer le monument, ou se donner à eux-mêmes du relief, en faisant savoir à la postérité qu'ils étaient venus le visiter. Il y a de ces noms, tels que plusieurs de ceux que l'on a de même inscrits sur le colosse de Memnon, qu'il est intéressant de recueillir; mais ceux de notre bas-relief ne sont pas dans ce cas. A la forme de leurs lettres, qui ont de 7 à 8 lignes de haut, il est aisé de reconnaître qu'ils ne sont pas antiques. On les trouve vers le haut de la cuisse du taureau, dans un endroit *fort en évidence;* mais ils sont formés de traits si maigres, qu'à moins d'en être très-près, on ne peut les distinguer. Smet et Pighi ne les ont pas donnés, ou parce qu'ils ont jugé avec raison qu'ils n'en valaient pas la peine, ou plus probablement parce qu'ils n'existaient pas encore de leur temps. L'un de ces noms, celui de la ligne supérieure, a été publié par Pignoria : il y a lu AMYCVS SERONESIS; et M. Lajard, qui adopte cette manière de lire, lui fait le reproche de n'avoir pas donné la seconde ligne qui offre M. ANTONIVS ALTERIVS. On peut fournir à Pignoria une partie de l'excuse de Smet et de Pighi. Ces mots n'étaient certainement pas tracés lorsqu'il visita et décrivit notre monument; car, comme ils sont aussi nettement écrits que les deux mots qu'il avait transcrits et qu'ils touchent presque, il n'est pas à croire qu'il ne les ait pas aussi bien vus que les autres. M. Lajard, regardant ces noms comme antiques, pense qu'ils peuvent avoir appartenu, vers la fin de la république ou au commencement des empereurs, à des initiés de Mithra, qui auront eu la modestie d'écrire leurs noms d'une manière presque imperceptible, et il se pourrait, selon lui, que celui qui s'appelle AMYCVS et dont le surnom démotique est SERONESIS, fût natif de quelque contrée ou de quelque ville de l'Orient que nous ne connaissons pas, mais où devait être très-commun le nom d'AMYCVS, qu'avaient porté plusieurs personnages, entre autres le roi des Bébryces vaincu par Pollux. Malheureusement ces noms sont modernes et ont été mal lus par Pignoria et par M. Lajard : il faut changer le premier S du prétendu SERONESIS en un V qui est mal fait, il est vrai, mais dont on reconnaît très-bien le jambage de gauche formé par un petit losange et par un trait délié; alors on lit AMYCVS VERONESIS pour VERONENSIS, et l'oriental AMYCVS se change en un AMICO de Vérone. Son nom, il est vrai, ne se trouve pas dans les dictionnaires biographiques, qui, parmi les personnages de ce nom qui se sont distingués, n'en donnent pas de Vérone; mais il n'est pas certain que tous ceux qui ont porté ce nom aient mérité d'avoir des biographes, et il l'est encore moins que l'archéologue soit tenu *à constater l'existence* de toutes les personnes qui s'inscrivent sur les monumens ou sur les murailles, et qu'elles aient des droits incontestables à figurer dans les dictionnaires historiques.

Notre autre personnage est peut-être plus connu que l'Amico de Vérone. On voit dans Boissard, t. III, art. 5, pl. 18, que de son temps, ou peu avant,

un membre de l'illustre famille romaine des Altieri, voulant faire remonter la généalogie ou du moins la célébrité de sa maison jusqu'aux anciens Romains, fit effacer les prénoms d'une ancienne inscription qui portait les noms de C. ALTERIVS, pour y substituer, en les latinisant, ce qui était fort à la mode alors, les siens et ceux de son fils. Boissard donne l'ancienne inscription et la nouvelle. Ce personnage se nommait MARCO ANTONIO ALTIERI, et en latin M. ANTONIVS ALTERIVS. Et pourrait-on mettre en doute que ce fût celui qui a inscrit son nom en latin sur notre bas-relief, à une époque que l'on ne peut pas fixer d'une manière positive, mais qui est après celle où Pignoria avait décrit le monument, au commencement du XVII.[e] siècle et vers le temps de Boissard? Il existait alors deux bas-reliefs mithriaques dans un des palais de la famille Altieri, et il paraît tout simple qu'avec le goût qu'avait Marco Antonio Altieri il ait inscrit son nom sur un troisième, *quoiqu'il ne lui appartînt pas,* et pour faire savoir qu'il le connaissait, ou pour toute autre raison (1). M. Lajard est le premier qui ait publié l'inscription de M. ANTONIVS ALTERIVS, que je n'avais pas aperçue, non plus que celle d'AMYCVS VERONESIS, avant d'avoir lu son savant mémoire, et il est plus que probable que, si elles avaient été connues de Zoéga et de Visconti, ils n'auraient pas jugé à propos d'en enrichir les collections d'inscriptions antiques.

Outre les noms modernes dont il vient d'être question, il y en a d'autres que j'ai trouvés dans des plis profonds sur l'épaule droite de Mithra, gravés de la même manière que les lettres des autres noms. Celles-ci, de deux et trois lignes de haut, sont en partie assez nettes. Ces noms peu importans le sont cependant plus que ceux d'Amico et d'Altieri, parce qu'ils rappellent des personnages historiques et fournissent une date, et c'est ce qui m'a engagé à les faire connaître (2). On lit d'un côté TOMAS PIS BONONIES, Thomas de Pisan de Bologne, et de l'autre CORALL8. On sait que Thomas de Pisan, astrologue célèbre de Bologne, était père de Christine de Pisan, qui nous a laissé sur Charles V des mémoires curieux et d'autres ouvrages, entre autres le Trésor de la cité des dames. Ce Thomas quitta l'Italie en 1363, et vint à la cour de Charles-le-Sage, près duquel il passa le reste de sa vie. On retrouve deux ou trois fois sur notre marbre, en tout ou en partie, le mot BONONIESE; mais les noms des personnes sont effacés ou illisibles. On voit qu'en écrivant en italien TOMASO, et non THOMAS comme

(1) Pour éviter la peine de recourir à l'ouvrage de Boissard, voici ce qu'il rapporte sur l'inscription d'Alterius :

In domo Marci Antonii Alterii, antiquâ inscriptione abrasâ, substituta hæc est recens in candidissimo marmore :

D. O. M.
CANDIDO ALTERIO
PATRIAE AEQ AC PAREN
TIBUS CARISSIMO
VIXIT ANN. XVIIII M. VII
M. ANTONIVS ALTERIVS
FILIO VNICE DILECTO

Vetus inscriptio talis erat :

D. M. CANDIDO ALTERIO FILIO
DVLCISSIMO C. ALTERIVS PATER
INFELICISSIMVS P.
VIX ANN. XVII. M. VI. D. III.
ET CANDIDAE ALTERIAE F
VIX ANN. IX. D. X.

(2) Voyez *Mél. d'antiq.* &c., p. 7, 77.

les Latins, on a cependant conservé dans le nom de Bologne la forme latine BONONIA, au lieu de l'italienne BOLOGNA, et que, pour BOLOGNESE ou BOLONESE, on écrivait BONONIESE qu'on tirait du latin BONONIESIS au lieu de BONONIENSIS, de même que VERONESIS pour VERONENSIS, et ici le latin se conformait à l'italien VERONESE. Les deux dernières lettres de l'autre nom CORALL8 sont altérées ou mal placées, et je ne puis les figurer que par un 8. Mais la dernière paraît être pour un U et un G; il y a d'ailleurs une éraillure dans le marbre. On peut lire ce mot ou ces mots, CORAL LVG, *Coral lugdunensis*. Ce Coral était de Lyon, et fut le premier qui, en 1472, importa à Parme l'imprimerie. Ce nom et celui de Thomas de Pisan montrent que notre bas-relief était connu à Rome aux XIV.e et XV.e siècles, bien avant Smet (1545-1551) et Pighi. Comme ils sont écrits en caractères très-fins, ils prouvent que l'on y voyait très-clair, d'une manière ou d'une autre, dans l'endroit où il se trouvait, et que si, lorsque Smet et Pighi ont examiné et décrit le monument, il y eût eu des noms gravés dans une partie aussi en évidence que l'est la cuisse du taureau, ils n'auraient pas manqué de les faire connaître. [H. 2^m,545 = 7 pi. 10 po. — 1^m,757 = 8 pi. 5 po. 10 li.]

58. MITHRA, bas-relief, *marbre*, n.° 122, pl. 204.

QUOIQUE moins important sous le rapport de la composition et de l'érudition, ce monument-ci, qui provient aussi de la riche collection Borghèse, ne laisse pas d'être remarquable par sa dimension et par ses détails. A l'exception du bras gauche que le dieu persan tient ici moins élevé que dans l'autre bas-relief, son attitude est la même, et le costume de l'une et de l'autre figure ne présente que de légères différences. Ici la tunique est bien de même qu'au n.° 57; mais on y aperçoit mieux la seconde ceinture qui la relève à la hauteur de la poitrine et du dessous des bras : un fragment de la manche droite, qui a pu motiver la restauration de celle de notre premier Mithra, montre que c'est une manche longue, relevée au-dessus du coude. Un autre bas-relief nous présentera une tunique qui me semble plus convenable au costume de Mithra, et qui pourrait servir de type pour les restaurations à venir. Au côté droit du dieu est suspendu le fourreau de son épée, espèce de *machæra* ou de *parazonium*, que les anciens héros portaient souvent attaché très-haut sur le côté droit; il ne reste de cette arme qu'un petit fragment qui sort de la blessure du taureau, dont la tête est presque entièrement moderne, ainsi que le bras droit de Mithra : mais sa tête nous a été conservée, et elle mérite quelques observations par rapport à la coiffure. C'est une mitre ou une tiare (1); et en général, à quelques exceptions près, on voit ce bonnet à toutes les figures de Mithra et des deux génies qui l'accompagnent ordinairement. Les Grecs et les Romains, sur leurs monumens, le donnent aux peuples de l'Orient, qu'ils traitaient de barbares, quoique la plupart eussent été civilisés avant eux, et que, sur bien des points, ils le fussent peut-être encore tout autant. C'était surtout aux Phrygiens qu'on

(1) *Voyez*, p. 102, 107, 110, 115, les mots *Cidaris*, *Cyrbasie*, *Mitre*, *Tiare*.

attribuait cette coiffure. Mais Zoéga croit reconnaître que la mitre ou la tiare que porte Mithra, appartient aux Perses plutôt qu'aux Phrygiens, et il en donne pour raison que ce bonnet n'a pas de fanons qui retombent des deux côtés, et qu'il est plus élevé que celui des Phrygiens. Mais on voit aussi quelquefois des fanons aux coiffures persanes, et, quant à leur élévation, elles ne me paraissent pas en offrir une plus forte sur les têtes de Mithra que sur celles d'Adonis, d'Atys et d'autres personnages phrygiens. C'est toujours une cidaris sans son bandeau ou sa mitre, sa tiare; enfin un bonnet conique, légèrement arrondi par le haut, dont on a ramené la pointe en avant et qui suit du reste la forme de la tête. Mais, s'il était positif que c'est bien la coiffure persane que l'on voit à Mithra, alors on pourrait rappeler que la manière de porter la cidaris et la tiare n'était pas indifférente chez les Persans : les rois avaient seuls la prérogative de les porter droites; leurs sujets devaient incliner leur coiffure ou en avant ou en arrière. La manière dont Mithra porte la sienne conviendrait à la place secondaire qu'il occupait dans la hiérarchie céleste de la Perse; il reconnaissait au-dessus de lui un dieu auquel seul, comme divinité suprême, appartenait la prérogative de la tiare droite. Le costume de Mithra ne différant en rien de celui de ses deux acolytes, on peut en conclure, d'accord avec les livres zends, qu'il se présente ici avec le caractère d'un de ces génies auxquels Ormuzd avait confié le soin de régler l'univers; mais on ne pourrait douter, à sa taille qui s'élève beaucoup au-dessus de la leur, qu'il ne fût d'une classe fort supérieure à celle de ces deux génies, qui lui semblent subordonnés comme Phosphore et Hesperus le sont au Soleil et à la Lune. Ici ces deux divinités ne parcourent pas le monde sur leurs chars, on ne voit que leurs têtes; et si leurs regards se dirigent de côtés différens, c'est sans doute pour indiquer qu'elles ne peuvent briller ensemble dans le ciel, dont elles se partagent l'empire, et que l'une n'y règne que lorsque l'autre lui cède sa place. Les accessoires de notre bas-relief n'offrent rien de particulier : il ne manquait au serpent que la tête; il ne restait au chien que la patte gauche de devant, d'après laquelle on l'a rétabli à l'endroit qu'il occupait. Le scorpion et le corbeau pourraient se plaindre d'avoir été oubliés dans cette scène mithriaque, qui n'est, pour ainsi dire, qu'un abrégé ou un extrait incomplet de notre grand bas-relief. [H. 1^m,631 = 5 pi. 0 p. 3. li. — L. 1^m,870 = 5 pi. 9 po. 1 li.]

59. MITHRA, bas-relief, *marbre*, n.° 726, pl. 203.

SI ce bas-relief, de même que la plupart des autres monumens mithriaques, n'offre rien de remarquable sous le rapport du dessin et de l'exécution, il se recommande du moins par sa bonne conservation; et parmi les bas-reliefs de cette espèce peut-être est-il le seul qui nous ait transmis d'une manière aussi intacte l'ensemble et les détails de cette scène mithriaque. On y trouve dans leur entier le chien, le serpent, le scorpion et le corbeau. Placé ici sur le manteau de Mithra, au lieu de sortir, comme on le voit ordinairement, d'une excavation du rocher, le corbeau se tourne vers Mithra, qu'il regarde, et avec qui il paraît être en

rapport, comme il l'est avec Apollon, dont il surmonte quelquefois le trépied de Delphes. Les deux génies sont presque dans toute leur intégrité, et l'on ne peut se méprendre aux mouvemens prononcés qu'ils font, l'un en élevant sa torche, l'autre en l'abaissant. A la partie supérieure du bas-relief, on voit, d'un côté, la tête du Soleil entourée de rayons; par sa position il semblerait se retirer, se coucher : de l'autre, au contraire, la Lune sur son croissant, la tête à demi couverte par son voile, paraît se lever et s'avancer dans le ciel, en se tournant vers le Soleil; ce qui rendrait une expression d'Orphée (1). Ces différentes manières de représenter le soleil et la lune, si elles ne viennent pas des caprices du sculpteur, ne pourraient-elles pas avoir servi d'indications des diverses époques où se célébraient les fêtes ou les initiations mithriaques? et peut-être dans certaines grottes mystiques étaient-elles fixées à telle ou à telle phase de la lune. Un bas-relief de la villa Albani représente aussi le Soleil par une tête radiée, il s'élève dans le ciel, et la Lune, portée sur son croissant, descend sous l'horizon.

Quant à la figure de Mithra, elle me semble donner ici, mieux que dans les autres bas-reliefs, l'idée de ce costume persan avec lequel Lucien le fait paraître au milieu des dieux de l'olympe, chez qui cette divinité étrangère excite l'hilarité par la manière dont elle estropie le grec; ce qui, soit dit en passant, indiquerait qu'à l'époque de Lucien, sous les Antonins (de 122 à 200 de J. C.), on n'était pas encore en Grèce et à Rome très-familiarisé avec le dieu Mithra et avec son culte. La partie du costume de cette divinité qui lui donnait le plus un air d'étranger, était sans doute sa CANDYS. Ce vêtement ne pouvait pas être une espèce de chlamyde ou de manteau, comme je l'ai dit p. 37 de la nouvelle édition de la *Description des antiques du Musée royal;* une chlamyde n'eût eu rien d'extraordinaire aux yeux des dieux, dont plusieurs avaient l'habitude d'en porter une, et ce costume n'aurait pas prêté aux plaisanteries de ces dieux et de Lucien. Cette candys ne devait même pas être une simple robe ou tunique à manches longues; car elle eût trop ressemblé à la robe ionienne que portaient les Athéniennes et qu'affectionnait Apollon, lorsque, sous le titre de musagète, il conduisait le chœur des muses. La candys de diverses couleurs (*voyez* p. 73, 226) avait bien été adoptée par les Athéniennes; mais il est à croire que c'était avec quelques modifications et qu'il y avait des différences entre la leur et celle des Perses. Je croirais donc, et notre bas-relief, ainsi qu'un autre monument du Musée royal (2), semblent m'y autoriser, que la candys était une robe à manches ou courtes ou ouvertes, laquelle en recouvrait une autre à manches longues, ainsi qu'on le voit au Mithra dont nous nous occupons et à celui du bas-relief de la villa Albani. Il y a des figures de Mithra où l'on voit la manche relevée, plissée et serrée autour du poignet, de manière à montrer qu'elle

(1) *Fragm.* VI, v. 26, p. 458, édit. d'Hermann, *ἀντιόωσα σελήνη*, *la lune qui marche au-devant* (probablement du soleil), à moins que ce ne soit de la terre que le poète veuille parler.

(2) Vengeance de Médée, n.° 478, pl. 204.

devait s'étendre au-delà de la main, et qu'on l'a ainsi arrêtée pour qu'elle ne gênât pas. Ces robes, pour être distinguées l'une de l'autre, n'étaient sans doute pas de la même couleur, ou elles n'auraient produit l'effet que d'une tunique à l'ionienne ou à l'athénienne, à manches longues. Il était sans doute élégant de varier et de trancher la couleur de la robe de dessus avec celle de la seconde tunique, et c'est ce qui se voyait dans l'ancien et charmant costume polonais.

On connaissait la candys, mais sans en avoir des notions très-précises, par ce qu'en disent les auteurs anciens, entre autres Xénophon et Strabon. On savait qu'elle avait des manches longues nommées *coré* par les Perses, qui avaient emprunté ce vêtement des Mèdes, et que ces manches pouvaient envelopper les mains, les cacher; ce qui était un acte de respect en paraissant devant des personnes d'un haut rang, et d'étiquette absolue lorsqu'on se présentait aux yeux du roi de Perse. Aussi Cyrus le jeune fit-il mettre à mort deux neveux de Darius, qui avaient osé paraître devant lui les mains hors de leurs manches. Cette étiquette était une garantie pour les rois de Perse, à la vie desquels il était plus difficile d'attenter, lorsqu'en s'approchant d'eux on avait les mains embarrassées dans de longues manches qui les dépassaient, et c'est sans doute ce qui a perpétué cet usage dans quelques contrées de l'Orient. Mais les passages des anciens écrivains avaient laissé, sur la candys et sur ses manches, des doutes qu'a éclaircis un beau bas-relief trouvé en 1814 à Rome, près de l'Académie de France, et qui a été publié et expliqué par M. Hirt (1) et par M. Bœttiger (2). Ce curieux bas-relief, qui retrace un fait de l'histoire de Médée, ayant des rapports de costume avec un monument du Musée dont elle a fourni le sujet (n.° 478), il est à propos de réunir les détails qui le concernent à ce que nous aurons à dire de cette célèbre magicienne (3). Il suffira, pour le moment, de faire remarquer qu'Alexandre le Grand, après ses conquêtes en Perse, adopta la candys des vaincus, qu'il préféra à la chlamyde des vainqueurs; ce qui lui aliéna au dernier point les Grecs. On pourrait donc la donner à ce héros après sa guerre de Perse, et il est facile d'en tirer un bon parti en peinture et sur le théâtre.

Il a été question (4) de deux génies sous les noms de *génies du jour et de la nuit :* ce sont des génies mithriaques; ce qu'il est aisé de voir à leur costume phrygien, conforme en tout à celui des personnages de nos bas-reliefs. C'est à un monument de la même classe que ceux qui viennent d'être décrits qu'ont dû appartenir ces deux petites figures. Bien conservées dans toutes leurs parties, elles sont fort jolies de pose et beaucoup mieux que les génies mithriaques de monumens plus considérables. Leurs expressions même sont variées : le génie du jour, la tête élevée vers le ciel, semble plus animé que celui de la nuit, qui, fermant les yeux comme le génie du sommeil ou celui du repos éternel, semble sur le point de laisser échapper sa torche. [H. 0^{m},677 = 2 pi. 1 po. — L. 0^{m},975 = 3 pi.]

(1) *Amalth.* t. I, p. 161-168.
(2) *Ibid.* p. 168-174.
(3) *Voyez* 211.
(4) Pag. 241, 43, n.° 506, pl. 184.

60. Esculape et Hygie, bas-relief, *marbre*, n.° 254, pl. 177.

La belle Coronis, fille de Phlégyas (1), ne fut pas insensible aux soins d'Apollon; infidèle au dieu de Delphes, elle épousa Ischys fils d'Élatus : le corbeau, dans son dévouement indiscret pour Apollon, eut l'imprudence de lui apprendre l'affront que lui avait fait sa maîtresse. Outré de son manque de foi et de l'indiscrétion de l'oiseau, il changea en noire sa couleur blanche jusqu'alors, et perça de l'un de ses inévitables traits l'infortunée Coronis (2). On dit aussi que ce fut Diane qui se chargea de la vengeance de son frère. Il l'avait à peine exercée, que, désolé de sa vivacité et répandant d'inutiles larmes sur le sort de Coronis, il lui rendait les derniers devoirs, lorsque, s'apercevant qu'elle était enceinte, il retira du milieu des flammes l'enfant dont elle venait de le rendre père, et, après avoir changé sa maîtresse en corneille, il confia son fils au centaure Chiron, qui, comme on sait, fut

(1) Apollodore, liv. III, c. X; Hygin, fab. CII. Lactance, liv. II, fab. VII, fait Coronis fils de Coroneus; mais il paraît être seul de son opinion. Des auteurs, entre autres Phérécyde (*édit. de Sturz*), cité par Apollodore, donnent pour mère à Esculape Arsinoé fille de Leucippe, et elle l'aurait mis au monde à Cariceia, près des sources de l'Amyrus. Une tradition conservée par Pausanias, *Cor.* chap. XXVI, est peut-être celle qui semblerait le plus avoir un fondement historique, du moins selon les idées que l'on se faisait de la naissance des grands hommes, qu'on entourait toujours de prestiges. Esculape serait né d'une fille de Phlégyas, qui l'aurait fait exposer près d'Épidaure, sur le mont *Tittheion* [mamelle], où il aurait été nourri par une chèvre, gardé par un chien, et trouvé au milieu d'eux par le berger Aresthanas, qui, ayant voulu s'approcher de ce bel enfant, fut repoussé par une flamme divine; ce qui ressemble à ce que l'on racontait de Télèphe, de Sémiramis, de Romulus, de Cyrus, et de tant d'autres. Ces différentes traditions sur la naissance et sur la mère d'Esculape ont fait supposer qu'il y en a eu trois. Il se pourrait bien, au reste, que l'on eût donné dans divers pays ce nom à plusieurs médecins très-habiles. Mais cependant il paraît que les variations dans les écrits touchant Esculape peuvent aussi ne provenir que des différences que les poètes ont introduites dans leurs narrations, et ils auront voulu favoriser une contrée aux dépens d'une autre, en lui conférant l'honneur d'avoir donné le jour à un dieu bienfaiteur de l'humanité. On le faisait naître, soit en Thessalie, près de Tricca, où il avait un très-beau temple (Strab. liv. XIV), soit à Larisse ou à Lacéria, en Magnésie; et selon Pausanias, près d'Épidaure dans l'Argolide. Au reste, c'est cette ville qui a revendiqué avec le plus de succès l'honneur d'avoir été la patrie du dieu de la médecine, et le titre de dieu d'Épidaure est devenu le synonyme d'Esculape. Mais il se pourrait bien que ce ne fût que dans des temps assez postérieurs, et à cause de la beauté et de la célébrité de son temple, que cette ville a remporté cet avantage. Il est à croire que c'est à ces diverses opinions sur le lieu de sa naissance, autant qu'à ses bienfaits, qu'Esculape dut les temples magnifiques qu'on lui avait élevés dans plusieurs villes de la Grèce, et c'est une des divinités qui en comptaient le plus grand nombre. Il y avait aussi en Grèce plusieurs familles, surtout de médecins, qui se glorifiaient de descendre de ce dieu de la médecine.

(2) Ovide, *Metamorph.* liv. II, raconte en détail toute cette triste aventure. Hygin, fab. CCII, nomme Chilus l'amant de Coronis, et dit qu'il fut foudroyé par Jupiter.

chargé de l'éducation de la plupart des demi-dieux (1). Celle du fils d'Apollon réussit au-delà de toutes les espérances; tous les secrets de la médecine et toutes les ruses de la chasse lui furent dévoilés, et bientôt il employa les sucs des plantes, les amulettes, le fer et les paroles magiques, avec un tel succès, qu'aucune maladie, aucune blessure, ne lui résistaient, qu'il arrachait les hommes à la mort près de les saisir; et lorsqu'elle les avait enlevés, il les rendait à la vie (2). Jusqu'alors le jeune demi-dieu s'était appelé *Épios*, le doux et le bienfaisant; il mérita le nom d'*Asclépios,* qui calme et qui guérit les douleurs, et c'est de ce nom grec qu'est venu celui d'*Esculape*. Il est bien à croire que ce fut pour exercer son art et le rendre utile qu'Esculape prit part à la chasse du sanglier de Calydon (3), et qu'il se joignit aux héros de l'expédition des Argonautes (4). Aux remèdes dont Chiron lui avait appris le pouvoir salutaire, Minerve en joignit un encore plus puissant, c'était le sang de la Gorgone : celui des veines de gauche donnait la mort; celles de droite en fournissaient qui rappelait à la vie. Les succès du dieu de la médecine, inventeur de la clinique (5), effrayèrent les habitans de l'olympe; leurs autels allaient être désertés; de tous côtés la reconnaissance élevait des temples et faisait fumer l'encens en l'honneur du bienfaiteur de l'humanité. Instruits par ses leçons et pouvant se prêter des services mutuels dans leurs maladies, les hommes n'auraient plus recours à la puissance des immortels et pouvaient espérer de le devenir à leur tour. Pluton se plaignit de ce que son empire se dépeuplait. Enfin Jupiter, craignant même pour le sien, foudroya le demi-dieu protecteur des hommes : ce qui ne fit qu'ajouter à sa gloire; ses temples et ses autels se multiplièrent. Apollon, irrité de la mort de son fils, tua les fils des Cyclopes (6), dans les ateliers desquels avait été forgée la foudre de Jupiter, qui, pour le punir de son audace, fut sur le point de le précipiter dans le tartare; mais, à la prière de Latone, il se contenta de le condamner à servir pendant un an un mortel. Exilé du ciel, Apollon donna ses soins aux troupeaux d'Admète, qui n'eut qu'à se féliciter d'avoir un tel berger; mais il paraît que Jupiter rendit la vie à Esculape (7). Le dieu de la médecine eut plusieurs filles, parmi lesquelles Hygie est

(1) Un médaillon de Pergame, frappé sous Commode (Millin, *Gal. myth.* t. I, n.° 101, pl. XXXII), offre Esculape debout sur un autel, au-devant duquel deux centaures tiennent des torches allumées; c'est probablement un hommage qu'ils rendent à l'élève déifié de leur chef Chiron.

(2) Parmi ceux qu'Esculape avait ressuscités, on cite Capanée, Lycurgue roi de Thrace, Glaucus fils de Minos, Ériphyle, Tyndare, Hyménée et Hippolyte.

(3) Hygin, fab. CLXXIII.

(4) *Ibid.* fab. XIV.

(5) Hygin, fab. CCLXXIV.

(6) Selon Ératosthène cité par Hygin, *Astron.* liv. II, c. XV, la flèche avec laquelle Apollon tua les Cyclopes, fut placée dans le ciel, lorsque le fils de Latone se fut reconcilié avec Jupiter.

(7) Hygin (fab. CCLI) dit qu'avec la permission des Parques, Esculape revint à la vie, et (fab. CCXXIV) qu'on lui décerna les honneurs de l'immortalité. Suivant Lactance, liv. II, fab. X, Ocyroé, fille de Chiron, avait prédit à Esculape enfant, que par la science de la médecine il rappellerait les hommes à la vie, et qu'il serait foudroyé par son grand-père Jupiter.

la plus célèbre (1). Adorée chez les Grecs sous le nom d'*Hygieia*, la Santé, et chez les Romains sous celui de *Salus* ou de *Valetudo*, qui offrent la même idée, c'était une de ces divinités allégoriques auxquelles on adressait des vœux sans croire qu'elles eussent existé sur la terre comme les autres dieux, ou du moins les mythologues ou les poètes ne lui ont-ils pas fait une histoire particulière : elle est confondue avec celle de son père, dont elle partageait souvent les temples et les honneurs; elle en eut cependant qui lui furent spécialement consacrés.

Le culte de cette bienfaisante déesse fut même établi à Rome avant celui de son père, et on lui éleva (2) un temple l'an 451 de Rome (303 avant J. C.), tandis que ce ne fut qu'en 463 de Rome (271 avant J. C.), à l'occasion d'une grande peste, qu'on adopta le culte d'Esculape, apporté d'Épidaure sous la forme d'un grand serpent. Cet événement mémorable est consigné sur un médaillon de Commode (3) de la bibliothèque royale; le serpent dieu arrive dans l'île du Tibre, dont la divinité le reçoit, et dans le fond s'élève le temple érigé à Esculape dans cette île par les Romains.

La propriété dont jouit le serpent, de changer de peau et de retrouver, pour ainsi dire, une nouvelle jeunesse, avait mérité à ce reptile l'honneur de devenir l'emblème de la santé et de la vie : aussi le donnait-on pour attribut à des divinités protectrices, telles qu'Apollon, Minerve, Esculape. Il sert de caractère constant aux figures de cette dernière divinité et à celles d'Hygie, que l'on voit ordinairement présenter une patère au serpent qu'elle tient et qui vient y boire. Quelquefois cependant, ainsi que l'offrent les médailles de la famille Ælia et une médaille de Lucius-Vérus frappée à Nicée en Bithynie, cette déesse est sans patère.

Dans notre bas-relief, où l'on retrouve la simplicité et la symétrie de composition, ainsi que la faiblesse d'exécution, qui caractérisent la plupart des monumens votifs romains, on voit Esculape et Hygie présenter l'un et l'autre une patère à des serpens qui s'élèvent à leurs côtés, et dont la grandeur rappelle celui qui apporta la santé aux Romains et reçut leurs hom-

(1) Les autres filles d'Esculape, qui du reste ne sont nommées, ni par Apollodore, ni par Hygin, sont Panacée [*remède universel*], Iaso [*qui guérit*], Aiglé [*qui conserve l'éclat de la santé*], dont les noms indiquent les bienfaits que l'on attendait d'Esculape. C'est aussi pour les célébrer et pour montrer les actions de grâce auxquelles il a des droits, qu'un bas-relief du Vatican (*Mus. Pio-Clem.* t. IV, pl. XIII) le représente avec les trois Grâces. Quoique Hygie passe généralement pour une des filles d'Esculape, cependant Orphée (*Hymn.* LXVII, v. 7) l'appelle *la femme*, *σύλλεκτρον*, de ce dieu, à moins qu'avec Gessner on ne veuille donner au mot *σύλλεκτρος*, *épouse*, *celle qui partage la couche*, le même sens qu'à *σύνεδρος* et à *πάρεδρος*, *compagne* : mais pourtant J. Scaliger a traduit *σύλλεκτρον* par *conjux*, ainsi qu'on l'entend ordinairement. Esculape eut pour fils Télesphore, dont le culte est beaucoup moins ancien que celui d'Hygie. *Voyez* la belle inscription de Cassel, *Corp. inscript.* de Bœckh, t. I, n.° 511. Machaon et Podalire, fils d'Esculape, avaient prétendu à la main d'Hélène; ils se distinguèrent au siége de Troie.

(2) Tite-Live, liv. X, chap. 1 et 45.

(3) Millin, *Gal. mythol.* t. I, p. 24, n.° 100, pl. XX; Morell, méd. du Roi, VI.

mages. La déesse de la santé a la tête ornée du diadème; ce qui convient à une divinité à laquelle Orphée donne le titre de reine (1), et dont l'empire s'étendait sur tout le monde.

Ce monument consacré par un *Firminus* a été découvert très-anciennement à Rome; il en est question dans *Lucio Mauro* et dans la quatrième édition de l'Aldroandi en 1562 (2). L'inscription mutilée portait autrefois NVMINIBVS C. PVPIVS C. F. ANI. FIRMINVS. V. S. D.; et au-dessus du serpent d'Hygie on lisait SANCTIS. D. D., consacré aux saintes divinités par C. Pupius Firminus, fils de Caius, de la tribu Aniensis. [H. 1m,099 = 3 pi. 4 po. 7 li. — L. 0m,704 = 2 pi. 2 po.]

61. Esculape et Hygie, bas-relief, *marbre de Paros*, n.° 268, pl. 177.

Il ne restait qu'une partie peu considérable de ce joli bas-relief; mais ce qui existait suffisait pour que l'on pût, avec le secours d'autres monumens du même genre, suppléer ce que l'on avait à regretter. Il ne manquait que peu de chose à la figure d'Hygie; il était facile de la compléter : il l'était moins de retrouver l'Esculape, dont on n'avait que la main gauche et un fragment de cuisse et du bâton; mais la pose était assez clairement indiquée pour que l'on courût peu le risque de se tromper : aussi ce dieu a-t-il été restitué d'une manière très-satisfaisante. Le serpent était assez important dans cette petite composition par la liaison qu'il y établit entre les deux personnages, et c'était une bonne fortune qu'il fût aussi bien conservé. Hygie ne tient ici ni sa patère ni son serpent; c'est à celui de son père qu'elle présente, à ce qu'il paraît, un gâteau, et elle est en aussi bonne intelligence avec cet animal favori qu'avec celui qui l'accompagne ordinairement. Le costume de la déesse de la santé, d'une élégante simplicité, se compose d'une tunique dorienne qui laisse ses beaux bras nus, et d'un ample *peplus* dont elle peut s'envelopper en entier; et ce n'est pas sans raison, et sans penser aux préceptes de la médecine, que l'on a donné à Esculape, à Hygie et à Télesphore, des vêtemens chauds et qui peuvent les préserver des intempéries de l'air. Hygie se penche avec grâce vers le reptile sacré, qui semble habitué à recevoir sa nourriture de l'aimable main qui la lui offre. [H. 0m,595 = 1 pi. 10 po. — L. 0m,559 = 1 pi. 8 po. 8 li.]

62. Diane, Bacchus, Victoire, bas-relief, *marbre grec*, n.° 300.

Ce bas-relief grec, qui ne nous est parvenu qu'en mauvais état et où il manquait la plus grande partie d'un des personnages, appartient par son

(1) *Ὑγίειαν ἄνασσαν*, *Hymn.* XL, v. 20; et Hyg. fab. LXVIII, v. 5, 11.

(2) *Voyez* aussi *Montelatici*, p. 152. Il est à croire que cette inscription était déjà altérée, lorsque du temps de Montelatici elle faisait partie de la collection Borghèse; car il ne donne que......VS ....NI. FIRMINVS. SA........D.

sujet et par son style aux monumens choragiques tels que ceux que nous avons vus, 38-41, pl. 120 et 122 : mais il annonce, surtout par le caractère de ses draperies, une époque moins ancienne ; ce qu'il est aisé de reconnaître principalement au costume de la figure qui occupe le milieu de la composition. Sa pose, aussi bien que l'ajustement des plis de sa longue robe, s'écarte de cette symétrie de formes rectilignes et triangulaires qui constitue en partie l'ancien style grec sacré ou hiératique. Quoique la tête, due en totalité à une restauration moderne, n'offre probablement pas le genre de coiffure qui lui conviendrait, cependant on peut faire remarquer qu'il ne reste sur le cou et sur les épaules aucune trace de ces longues tresses qui donnent aux autres personnages choragiques une physionomie toute particulière. Si la longue torche que tient Diane sur d'autres bas-reliefs choragiques ne suffisait pas pour la faire reconnaître ici, le chien qui est près d'elle la caractériserait : il semble attendre ses ordres, comme celui que Callimaque, dans son *Hymne à Délos*, donne à la reine des forêts, qu'Orphée (1) désigne par une épithète qui exprime l'attachement de la déesse de la chasse pour le plus fidèle compagnon du chasseur. Cette torche offre Diane ou Artémis sous le caractère d'Hécate ; c'est l'Artémis *Dadouque* ou porte-torche d'Orphée (2), attribut qui appartient aussi à la Lune, *Sélèné* (3), l'une des fonctions de la triple Hécate : aussi la longue robe et le manteau de la déesse nous l'offrent-ils comme reine de la nuit, nommée par Orphée πανύπεπλος (4), ou *qui s'enveloppe d'un ample peplus*.

Winckelmann (5) était tenté de voir dans la jeune femme ailée qui remplit une coupe que lui offre Diane, la Cérès que les Achéens appelaient *Potériophore*, parce qu'elle portait un vase ; et elle eût été représentée ici comme répandant ses bienfaits sur la terre. Il dit que les ailes ne s'oppo-

(1) *Hymn.* XXXVI, v. 10, σκυλακῖτις, *qui aime les chiens*. Orphée se sert aussi (*Hymn.* I, v. 5) de la même épithète pour Hécate, à laquelle on sacrifiait des chiens ; et peut-être aurait-elle quelque rapport avec le nom de Scylla, qui, dans la partie inférieure de son corps, était entourée de chiens, et qu'on disait fille de la puissante et terrible Hécate. Voyez l'*Aglaophamus* de Lobeck, t. I, p. 223 *et suiv.*

(2) *Hymn.* I, v. 3.

(3) *Hymn.* VIII, v. 3.

(4) *Hymn.* VIII, v. 10. Il n'est pas question d'Hécate dans Homère ; mais Hésiode parle fort au long de cette grande divinité (*Théogon.* v. 410-452). Il la dit fille de Persès et d'Astéria, fille de Cœus. Le scholiaste de Théocrite, *Idyll.* II, v. 12, lui donne pour père Jupiter et pour mère Junon, et dit qu'elle s'appela d'abord *angelos* [ange ou messagère]. On sait qu'on réunissait dans Hécate Diane, la Lune et Proserpine. Mais je réserve à parler plus en détail de cette divinité aussi redoutable que bienfaisante, lorsque nous trouverons une statue (*voyez* 1200) qui, sous le nom de *Diane triforme*, nous l'offrira d'une manière plus circonstanciée que notre bas-relief. Il suffira pour le moment d'engager à consulter sur Hécate, Hésiode, *loco citato* ; Orphée, *Hymn.* I ; Théocrite, *loco cit.* Ce sont les passages classiques sur cette divinité que l'on connaîtra fort bien lorsque l'on aura lu ce qu'en disent le baron de Sainte-Croix, *Recherches sur les mystères du paganisme*, &c., 2.e édition, t. I, p. 170, et M. Lobeck, dans son bel ouvrage sur les mystères des anciens, intitulé *Aglaophamus*, t. I, p. 79, 223, 545.

(5) *Mon. ined.* p. 28.

seraient pas à cette supposition, quoiqu'il n'y eût pas d'autres exemples d'une Cérès ailée, parce que toutes les divinités prirent des ailes pour fuir les attaques de Typhon. Mais cette conjecture n'est pas admissible, et il n'y a pas de divinité qui puisse se trouver mieux placée que la Victoire auprès de Diane ou d'Hécate, qui, selon Hésiode, avait sous son empire la terre, la mer et le firmament, et qui, présidant aux conseils des rois, disposait à son gré de la victoire, et dans les combats sur terre et sur mer, et dans les jeux où les athlètes ne combattaient que pour remporter le prix de l'adresse et de la force. Il était juste que les choréges consacrassent leurs monumens à cette divinité protectrice à laquelle obéissait la Victoire. L'espèce d'écharpe qu'on voit à cette jeune déesse servait probablement à fixer les ailes du personnage choragique qui la représentait : cette figure est plus petite que Diane; ce qui indique l'infériorité de son rang. Les têtes et les bras des deux déesses sont dus à des restaurations, ainsi que presque toute la figure qui les accompagne, et dont il ne restait que la jambe gauche et une portion du manteau. En complétant ces fragmens, on en a fait un Bacchus : on sait que ce dieu avait inventé la tragédie, la comédie et les chœurs, et il méritait de figurer sur un monument choragique destiné à rappeler les succès d'un chorége et du poète qui l'avait secondé dans des fêtes où la tragédie et la comédie avaient contribué aux plus doux plaisirs. [H. 0^m,579 = 1 pi. 9 po. 5 li. — L. 0^m,633 = 1 pi. 11 po. 5. li.]

63. Diane, Aristée, Hercule, bas-relief, n.° 293, pl. 164.

Ce petit bas-relief, d'une bonne conservation, est plus remarquable par son sujet que par son travail, qui est très-ordinaire et appartient à la sculpture romaine du second ou du troisième siècle; il présente trois divinités: Diane, et à ses côtés Hercule et Aristée. Tous les trois présidaient aux travaux et aux plaisirs champêtres, dont la chasse faisait partie : aussi chacun de ces personnages a-t-il un chien à ses pieds. Celui qui leur consacra ce petit monument, voulait sans doute attirer leur puissante faveur sur ses troupeaux et sur son gibier. Diane, au milieu de la composition, comme divinité principale, tient d'une main sa haste pure ou sans fer qui lui sert de sceptre et convient à une déesse du premier ordre; de la main gauche elle tient son chien en lesse : son arc est à ses pieds. Le costume de chasse de la déesse mérite d'être remarqué. Ses pieds sont chaussés de l'*endromide* ou de l'*arbylé* (*voyez* p. 139 et 148), qui par leur légéreté sont propres aux chasseurs. Sa tunique, relevée par une ceinture au-dessus des hanches, ne descend que jusqu'aux genoux; elle est recouverte d'un *peplus* ou d'une espèce de casaque où la tête passe par une large ouverture, et qui est fendue sur le devant, de la ceinture en bas. Les deux parties semblent terminées en pointe; ce qui tient probablement à la manière dont elles sont relevées des deux côtés sur les épaules et retombent sur les bras. Ce costume fort singulier ne se présente que très-rarement. Je ne dirai rien ici d'Hercule, si ce n'est que sa vîtesse à la course, son adresse à tirer de l'arc, étaient aussi remarquables que sa force, et lui méritaient bien

d'être invoqué par les chasseurs et par les possesseurs de troupeaux qu'il protégeait contre les bêtes féroces. Ici le demi-dieu n'est armé que de sa massue et se fie à sa légèreté et à celle de son chien. Peut-être est-ce le seul monument où l'on voit cet animal près de lui, et c'est bien le sien; car, à la manière dont chaque chien regarde le personnage auprès duquel il se trouve, on voit que c'est son maître. On sait que les chasseurs célébraient à Aricie, près de Rome, une fête en l'honneur de Diane (1) : ils lui consacraient leurs chiens; et, lorsque ces animaux étaient malades, ils les couvraient d'un voile et les présentaient à la déesse. Ils lui offraient aussi leurs instrumens de chasse. On voit dans Stace que, ce jour-là, la déesse laissait reposer ses chiens, les ornait de fleurs, et rajustait ses dards. Cette fête avait lieu le 13 août, le jour des ides (2), à l'époque où la chasse s'ouvrait; ce n'était qu'alors que ce plaisir était permis. Notre bas-relief pourrait avoir quelque rapport avec cette fête, ou du moins la rappeler.

Aristée, vêtu de la tunique courte à manches larges, tient de la main son *pedum* ou bâton de pasteur, ou peut-être le *lagobolon*, bâton recourbé qui servait à la chasse du lièvre, et qu'on avait, à ce qu'il paraît, l'adresse de lancer de manière à le frapper dans sa course (λαγωὸς, *lièvre; βάλλειν, lancer; βόλος, l'action de lancer avec la fronde*). Ce qu'on lui voit à la main droite est probablement un instrument d'agriculture; à ses pieds en est un autre dont la forme n'est pas distincte. Ce héros a pour chaussure des *perones* ou des *ascères* en peau; et l'on ne peut en douter, car on voit encore celle de la tête de l'animal qui avait servi à les faire (3). Dans les pans de son *autopocon* ou de sa *sisyra*, espèce de mantelet en peau de mouton avec sa laine que portaient les habitans de la campagne, Aristée tient un petit agneau (4).

Aristée, dont le nom indique le meilleur et le plus vaillant des héros, et regardé comme celui de la bonté et de la bienfaisance, était fils d'Apollon et de la nymphe Cyrène (5). De Phthia, où il était né, son père le fit venir

(1) Ovide, *Fast.*

(2) Des calendriers antiques indiquent une fête de Diane pour ce jour-là sur le mont Aventin; mais ils ne parlent pas de celle d'Aricie.

(3) Voyez, pag. 151 et 139, *Perones* et *Ascères*, et 74 et 80, *Autopocon* et *Sisyra*.

(4) M. le duc de Blacas, dans sa précieuse collection, possède une très-jolie et très-curieuse figurine en argent, qui pourrait être un Aristée : il est coiffé d'un petit pétase et vêtu de la *sisyra;* derrière le dos il porte une *cibise* ou gibecière, d'où sort à moitié un jeune agneau; ce qui convient au bienfaisant Aristée, qui ne se livrait au plaisir de la chasse que pour protéger les troupeaux contre les attaques des bêtes féroces.

(5) Aussi brillante par sa valeur que par sa beauté, la nymphe Cyrène chassait souvent avec Apollon : un jour, selon Phérécyde elle lutta contre un lion. Ce trait de courage inspira pour cette héroïne un violent amour au dieu, qui la fit transporter par des cygnes sur les bords de la Méditerranée, en Afrique, dans un lieu qui du nom de cette nymphe prit celui de *Cyrène*, et devint célèbre dans la suite. Il était assez naturel qu'une contrée désolée par les lions honorât comme fondatrice une jeune beauté assez brave et assez forte pour les terrasser. Suivant les uns, Cyrène était fille d'Ypséus, roi des Lapithes, et fils du Pénée; suivant d'autres, ce fleuve était son père, et il est probable que, cette nymphe faisant paître ses trou-

dans l'île de Céos (1) pour le bonheur de ses habitans, chez qui la reconnaissance perpétua le souvenir des services qu'il leur rendit. Il avait contribué avec les nymphes à l'éducation de Bacchus, qu'il accompagna dans son expédition des Indes; et ce dieu conquérant lui dut en partie l'établissement de ses fêtes chez les Thraces. Ce fut probablement à son retour qu'Aristée épousa Autonoé, fille de Cadmus (2), dont il eut le malheureux Actéon. La bienveillance d'Aristée envers les hommes, l'emploi des plantes salutaires, l'usage du miel et l'éducation des abeilles qu'il leur apprit, les divers emplois du lait, la manière d'extraire l'huile des olives, la destruction des animaux féroces, étaient autant de bienfaits qui lui méritèrent des autels. Ce fut avec raison qu'on l'honora comme un des premiers héros dont les vues éclairées firent passer les Grecs de l'état sauvage à la civilisation. Il fut même élevé au rang des divinités de premier ordre par la Thessalie, l'Arcadie, la Béotie, Céos, la Sardaigne, la Sicile et Corcyre. Plusieurs de ces contrées l'adorèrent sous les noms de *Jupiter très-bon*, Ζεὺς ἀρισταῖος, ou νόμιος, *bon pasteur*; d'*Apollon l'excellent*, Ἀπόλλων ἀρισταῖος, ou *chasseur*, ἀγρεὺς, et il partagea les honneurs de son père Esculape et de Bacchus. Il paraît qu'avant d'être placé parmi les dieux, Aristée vécut parmi les hommes jusqu'à un âge avancé : car, bien qu'Hésiode (3) se serve, en parlant de ce héros, de l'épithète *à la longue chevelure* [βαθυχαίτης], qui désigne plus particulièrement la jeunesse, on le voit aussi représenté comme un vieillard. Deux têtes du cabinet de Stosch, que Winckelmann (4) donne pour des têtes de Jupiter *Apomyios* ou *chasse-mouches*, pourraient bien offrir Aristée dans sa vieillesse : l'une, d'un ajustement assez bizarre, est faite en manière d'abeille; l'autre, qui n'a pas le caractère de Jupiter, est placée au-dessus de deux abeilles. Ces symboles rappelleraient les services rendus par Aristée à cette intéressante partie de l'économie rurale qui devait avoir chez les anciens encore plus d'importance qu'aujourd'hui, l'emploi du sucre ayant beaucoup diminué celui du miel, et qui méritait bien que Virgile, dans ses Géorgiques, l'embellît de tous les charmes de la poésie. [H. $0^{m},500 = 1$ pi. 6 po. 6 li. — L. $0^{m},588 = 1$ pi. 9 po. 9 li.]

64. Aristée, bas-relief, *marbre*, n.° 772, pl. 122 et 254.

Ce beau monument, qui faisait partie de la collection Borghèse, n'est pas moins important par sa grandeur que par son travail et sa conservation. Il peut avoir servi de sarcophage, et même, comme la belle vasque du musée du Vatican publiée par Visconti (5), avoir renfermé deux corps.

peaux sur les rives du Pénée, on l'aura regardée comme sa fille. Voyez *Pherecydis Fragm.* édition de Sturz, 1788, p. 159.

(1) On ne peut se dispenser de consulter sur cette île, aujourd'hui Zéa, et sur Aristée, les intéressantes recherches de M. le chevalier Brœnsted dans la seconde partie de ses Voyages, &c. en Grèce. On y trouvera très-bien éclairci, et avec plus de détails que je ne puis le faire ici, tout ce qui a rapport à notre héros. Voyez aussi Clavier, *Bibl. d'Apollodore*, t. II, p. 366.

(2) Apollod. *Biblioth.* l. III, c. 4-3.

(3) *Théog.* v. 975.

(4) *Mon. ined.* n.os 12 et 13.

(5) *Mus. Pio-Clem.* t. IV, pl. XXIX.*

Mais est-il bien certain que ce fut sa première destination? et ne serait-il pas probable, ainsi que le pense le savant archéologue du monument qu'il explique, que cette grande vasque fut d'abord employée comme baignoire, ou plutôt encore, qu'elle servit dans quelque riche villa à fouler la vendange? Une baignoire du Musée royal, n° 39, ornée aussi de têtes de lion comme la vasque du Vatican et comme la nôtre, pourrait appuyer la première opinion : mais la seconde, qui me paraît la plus vraisemblable, aurait à alléguer en sa faveur des bas-reliefs, entre autres un du Musée royal, n.° 478, pl. 136, où l'on voit des vendangeurs presser le raisin dans des vasques qui ont un grand rapport avec la nôtre. Les Grecs les nommaient ληνοὶ, et les Romains, *lacus* et *labra*, quoique ce dernier mot, selon la remarque de Visconti, désignât une baignoire aussi bien qu'une cuve de vendange. Par leur grandeur, ces vasques étaient propres à être changées en sarcophages, et c'est ce qui dut souvent arriver. Les scènes diverses qu'offraient leurs sculptures n'étaient pas un obstacle à cette nouvelle destination, et l'on voit par celles dont sont ornés les tombeaux et qui présentent les sujets les plus gais, que les anciens se plaisaient à éloigner de leur dernier asile les idées sombres et tristes, et l'on dirait qu'ils cherchaient à attirer vers eux et à retenir par des images riantes ceux qui venaient leur exprimer leurs regrets. Ainsi les *labra*, les *lacus*, ressemblaient beaucoup aux sarcophages, et leur forme, leur grandeur ou leurs ornemens ne suffiraient pas à établir entre eux des distinctions positives. Mais Visconti fait observer avec raison que les tombes devaient être fermées par des couvercles, tandis que les baignoires et les cuves n'en avaient pas besoin. Il paraîtrait que notre monument n'a pas été destiné jadis à en recevoir un, et il se pourrait très-bien qu'il eût servi aux usages de la vendange avant de devenir un sarcophage.

Au premier aspect, on serait tenté de penser que ce monument appartient aux premiers temps du christianisme; le genre de ses ornemens, ses cannelures onduleuses, se retrouvent fréquemment sur des tombeaux chrétiens. La figure du jeune berger sculptée sur la face antérieure pourrait offrir l'emblème du bon Pasteur, qui porte un de ses moutons. La tunique courte, relevée par une ceinture, et qui laisse nu le bras droit, tandis que le gauche est en partie couvert d'une manche; la cibise ou panetière suspendue au côté gauche; les chaussures fermées et lacées autour des jambes, telles qu'en portaient les gens de la campagne, et qu'on en voit sur un sarcophage chrétien à un apôtre (*voyez* pl. 227 et 359), tout ce costume conviendrait au bon Pasteur de l'Évangile. Mais le style du bas-relief, le beau travail et le grand caractère des têtes et des pattes de lion qui ornent ce sarcophage, ne me paraissent pas pouvoir être placés à l'époque où le christianisme, se propageant sans faste dans le silence et la retraite, n'aurait pas pu librement consacrer de pareils monumens; et lorsqu'il fut victorieux de la religion païenne, la sculpture en décadence ne pouvait plus produire un ouvrage de ce genre; car certainement cette sculpture est meilleure que celle de l'arc de triomphe de Constantin, des sarcophages en porphyre d'Hélène, et de cet

empereur au Vatican, et de plusieurs autres ouvrages de cette époque. Il me semble qu'on peut faire remonter ce monument vers la fin du II.e siècle de notre ère, d'après le goût des cannelures ondulées, qui n'est pas dans le caractère des sarcophages plus anciens. Le jeune berger de ce bas-relief peut offrir Aristée invoqué comme une des divinités champêtres qui veillaient à la conservation des troupeaux. Mercure, sous le nom de *criophore* [porte-bélier], était aussi, au rapport de Pausanias (1), représenté à Messène, à Tanagre et à Olympie, portant un bélier. Sa statue de Tanagre avait été faite par Calamis; et celle d'Olympie, ouvrage d'Onatas d'Égine et de Callitélès, avait la tête couverte d'un casque, et il était vêtu de la longue robe, ou *chitôn,* et de la chlamyde. Ce costume très-extraordinaire ne se retrouve nullement dans notre figure, et il lui manque entièrement les signes caractéristiques de Mercure, les ailes à la tête, et les talonnières. Et d'ailleurs, d'autres raisons peuvent décider en faveur d'Aristée, que notre bas-relief semble nous offrir de la manière la plus conforme à ce que l'on rapporte de ce héros champêtre. L'arbre qui s'élève derrière lui peut être un olivier, et il rappelle les services qu'Aristée rendit à la culture de cet arbre et aux hommes, en leur apprenant à en extraire l'huile, l'un des présens les plus utiles que l'on pût leur faire. Les têtes de lion qui décorent le monument conviennent à l'intrépide chasseur qui, en perfectionnant l'art de la chasse, protégea les hommes et les troupeaux contre les bêtes féroces. Elles réveilleraient aussi le souvenir d'un exploit d'Aristée. Au rapport d'Héraclide de Pont (2), ce héros délivra d'un lion les nymphes de Céos, qui se retiraient à Caryste en Eubée, tradition dont le lion colossal de Céos semble avoir conservé la mémoire; et rien peut-être ne s'opposerait à ce que l'on admît que notre monument a d'abord appartenu à l'île de Céos, seconde patrie d'Aristée, et que de là, comme tant d'autres restes de l'antiquité grecque, il a été transporté en Italie. Le lion se trouve aussi très-bien placé sur un monument qui retracerait Aristée, fils de Cyrène, la dompteuse de lions. [H. 1m,229 = 3 pi. 0 po. 6 li. — L. 2m,028 = 6 pi. 2 po. — Long. 2m,047 = 6 pi. 9 po. 8 li.]

65. SARCOPHAGE D'ACTÉON, *marbre de Luni,* n.° 315, pl. 113.

Ce beau monument, que Winckelmann et ses savans commentateurs (3) ont regardé comme l'un des sarcophages les plus importans de Rome, a conservé son rang dans l'héritage que nous a légué l'antiquité. Au milieu des découvertes qui, depuis ce grand archéologue, ont étendu le domaine de la science et des arts, il en est peu, des époques de la sculpture romaine, qui soient aussi remarquables par la richesse des ornemens, de même que par l'intérêt et la variété des sujets qui le décorent. Les aventures

(1) *Mess.* c. XXXIII, 5; *Bœot.* c. IX, 2; I *Eliac.* c. XVII, 5.

(2) Brœnstedt, *Voyages* &c., p. 3.

(3) *Hist. de l'Art,* édition allem. de Schulze et de Mayer, t. V, p. 291 et 598.

d'Actéon, dont les résultats furent si funestes pour ce jeune héros, et qui, perpétuées par la tradition dans le pays d'Orchomène en Béotie, y conservèrent de si longs et si tristes souvenirs, offrent ici quatre scènes distinctes et que présentent des compositions simples et variées. Quoique cette histoire appartînt aux anciens temps héroïques de la Grèce et à ses premières légendes ou à ses antiques chants populaires, cependant on ne voit, ni dans Pline, ni dans Pausanias, qu'elle eût été retracée sur aucun des monumens grecs dont ils ont eu connaissance (1) : ce n'est que sur ceux de l'Italie et de la Sicile que nous retrouvons ce sujet, qui se présentait avec avantage à la peinture et à la sculpture. La mort prématurée d'un héros plein d'adresse et d'ardeur convenait à un sarcophage, et ce sont de ces images allégoriques que les anciens aimaient à y retracer : mais elle est accompagnée de scènes moins tristes, et c'est une sorte de récit figuré ou de petite épopée de la vie et de la fin d'Actéon ; l'ensemble est complet. Il est inutile de faire remarquer que les figures de femmes qui soutiennent des guirlandes de fleurs et de fruits, n'ont aucun rapport avec les bas-reliefs ; elles ne servent qu'à ajouter à la richesse du sarcophage et à encadrer les compositions. Ce sont de ces ornemens très-communs sur les monumens funèbres, et sur lesquels il devient superflu d'attirer l'attention. Ce sarcophage, qui a fait partie de la collection Borghèse (2), fut découvert en 1738 dans une vigne appartenant à cette maison. [H. 1 mètre = 3 pi. 0 po. 11 li. — L. 3^{m},043 = 9 pi. 4 po. 6 li.]

66. CHASSE D'ACTÉON, pl. 113.

ON est d'autant plus autorisé à considérer les compositions de notre sarcophage comme une série de scènes d'un drame, que l'aventure tragique du fils d'Aristée et d'Autonoé avait servi de sujet à deux des plus célèbres poètes tragiques d'Athènes, Iophon, fils du grand Sophocle, et Cléophon, qui peut-être florissait à la même époque, ou qui du moins est antérieur à Aristote (3). Nous n'avons malheureusement aucune donnée sur la manière dont ils avaient envisagé leur sujet et l'avaient produit sur la scène. Il est bien à croire qu'ils ne se bornaient pas à présenter la chasse, la témérité d'Actéon et la vengeance de Diane, mais qu'ils y avaient mêlé cette fatalité qui s'attache à tous les héros des pièces tragiques des Grecs. Une tradition conservée par un ancien historien et qui

(1) Actéon et sa mère avaient été peints par Polygnote dans son grand tableau du Lesché de Delphes. On le voyait avec sa mère ; ils tenaient à la main un faon et étaient assis sur une peau de cerf. Auprès d'eux était un chien de chasse ; ce qui rappelait le goût dominant du héros et sa triste fin. Pausan. *Phoc.* c. XXX, 2.

(2) Stanza 7, n°s 16 et 17.

(3) Iophon avait composé cinquante tragédies, parmi lesquelles on trouve citée celle d'Actéon. L'histoire des anciens héros avait fourni à Cléophon les sujets de la plupart de ses dix tragédies, dont plusieurs ont les mêmes titres que quelques-unes des pièces d'Iophon ; et ces noms sont les seuls débris qui nous soient parvenus des ouvrages de ces deux poètes. *Voyez* Fabricii *Bibl. gr.* édit. d'Harles, t. II, p. 293 et 308.

nous a été transmise, pouvait répandre sur leurs pièces un tout autre intérêt que celui qui ne serait résulté que d'une aventure funeste, simple effet du hasard. Acusilaüs, qui probablement n'écrivait son histoire, dont il nous reste quelques fragmens, que peu de temps avant Iophon et Cléophon (1), rapportait, selon Apollodore (2), que Jupiter n'avait pas pardonné à Actéon d'avoir prétendu à la main de Sémélé. Cette tradition serait assez d'accord avec celle que Pausanias (3) avait puisée dans Stésichore et qui offrirait Diane sous le caractère d'une déesse dont la jalousie aurait puni Actéon d'avoir voulu épouser Sémélé. Des poètes tragiques pouvaient tirer parti de cette double situation pour l'intrigue et la marche de leur poème. Et d'ailleurs le jeune héros devait être poussé à sa perte par le vindicatif Jupiter, qui poursuivait en lui son père Aristée, à qui, par reconnaissance pour ses bienfaits, les hommes, en dépit des dieux, avaient élevé des autels. Par sa mère Autonoé, Actéon était petit-fils de Cadmus, et il fut enveloppé dans les malheurs qui affligèrent la famille de Cadmus, frère d'Europe et père de Sémélé. Junon se vengeait sur sa race des infidélités de Jupiter : c'était plus qu'il n'en fallait pour faire paraître avec avantage Actéon sur la scène tragique. Sa mort, dénouement du drame, n'était que l'accomplissement des desseins des dieux. Des divinités jalouses et ennemies avaient inspiré à cet élève du centaure Chiron la passion effrénée de la chasse, qui le rendit célèbre parmi les chasseurs, et ce furent elles sans doute qui, dirigeant ses courses sur les montagnes, l'exposèrent, pour le faire périr, au courroux de la chaste et sévère déesse des forêts. Le sculpteur de notre sarcophage ne pouvait pas suivre les poètes tragiques dans tous les développemens de leur action. Obligé de la resserrer dans un cadre moins étendu, il dut faire choix des épisodes qui se prêtaient le mieux au langage de la sculpture et à la destination du monument. La première scène qu'il nous présente sur la face latérale de gauche, offre les préparatifs de la chasse. Deux chasseurs à demi revêtus d'une tunique très-courte qui laisse nus les bras, les cuisses et les jambes, et coiffés d'une espèce de petit pétase à bords très-étroits, découplent quelques chiens de la nombreuse meute d'Actéon et s'efforcent de modérer leur ardeur. L'un d'eux paraît tirer de sa *cibise* ou de sa carnassière de quoi leur donner à manger. Je ne garantirais cependant pas que l'on découple les chiens, et il se pourrait très-bien qu'on les couplât, et que l'on eût suspendu la chasse. Ils sont déjà dans la campagne indiquée par des arbres et près d'une grotte sur les rochers de laquelle on a érigé une statue à quelque divinité champêtre reconnaissable à son *pedum* recourbé, mais qui n'est pas assez caractérisée pour qu'on puisse lui assigner un nom.

(1) Voyez *Pherecydis Fragmenta*, &c., édition de Sturz, 1789, p. 234-XXI.

(2) *Biblioth.* l. III, c. IV, 4. Les notes de Heyne et de Clavier n'offrent sur ce passage, ni même sur l'histoire d'Actéon, rien d'intéressant. Ovide, *Métam.* l. III, v. 139 *et suiv.*, l'a traitée avec tous les charmes de sa poésie.

(3) *Bœot.* c. II.

Une guirlande déposée à ses pieds l'a peut-être été par Actéon pour l'heureux succès de sa chasse. On ne distingue pas ce que cette petite figure tient à la main droite, cet accessoire ayant été en partie fracturé. Il se pourrait que ce fût une corbeille ou quelque offrande, et que la main de la statue eût été disposée de manière à pouvoir la recevoir. A la branche principale du plus grand arbre est suspendue une cibise où l'on aperçoit les têtes de deux animaux que leur petitesse ne permet pas de discerner, et qui peuvent être ou de jeunes chiens ou quelques bêtes prises vivantes à la chasse. Cette scène est jolie et rendue avec simplicité.

67. Actéon surprend Diane, pl. 114.

Ovide nous servira de guide sur les pas d'Actéon. Notre jeune chasseur avait déjà poursuivi avec ardeur le gibier à travers les rochers et les forêts, et plus d'une bête fauve était tombée sous ses coups, ou s'était prise dans ses filets, lorsqu'accablé par la chaleur du jour il suspendit sa chasse pour la reprendre le lendemain. S'enfonçant dans l'épaisseur des bois, il y cherchait la fraîcheur pour lui, pour ses chasseurs et pour sa meute. Il arrive près de Platée (1), au pied du Cithéron, dans la vallée de Gargaphie, ombragée d'arbres touffus, embaumée par le parfum des plantes, et où les eaux limpides et vives de la naïade Gargaphie entretiennent la verdure et la fraîcheur. C'était un des lieux où Diane se plaisait le plus: elle y venait, après ses chasses, goûter le repos dans une belle grotte d'où s'élançaient les eaux de Gargaphie; et, déposant ses armes et sa tunique, elle s'y baignait avec ses nymphes, qui, s'empressant autour d'elle, prodiguaient leurs soins à la toilette de la déesse : sous ses yeux, cette troupe jeune et légère se livrait aux plaisirs que devaient inspirer ces beaux lieux où rien n'alarmait leur innocence. Cette retraite sacrée n'était connue que de Diane; Actéon ne la cherchait pas. Poussé par le hasard ou par quelque dieu ennemi, sans le savoir il arrive à la grotte fatale. Du haut des rochers il aperçoit et il admire et Diane et ses nymphes, qu'aucun voile ne dérobait à ses regards. Bientôt il est découvert; quelque poète même raconte qu'il voulut attenter à la pudeur de la déesse : l'alarme se répand parmi les jeunes déités qui, entourant Diane, ne pensent qu'à la soustraire à la vue du téméraire chasseur. Mais sa taille divine la fait aisément reconnaître, et sa tête s'élève au-dessus de toutes ses compagnes; sa pudeur outragée l'enflamme de courroux. Son arc n'était pas à sa portée, car elle eût percé Actéon de ses inévitables traits : détournant la tête pour cacher sa rougeur, elle puise de l'eau dans ses mains, et, la jetant à la figure du chasseur, Du moins, s'écrie-t-elle, ne te vanteras-tu pas d'avoir vu Diane nue, faveur qui n'a été accordée à aucun des immortels. Aussitôt Actéon voit ses formes s'altérer, et il se sent métamorphosé en cerf. Il s'éloigne en gémissant et de son imprudence et d'une vengeance si subite, si terrible et si peu méritée. Cepen-

(1) Hérodote, liv. IX, c. XXV.

dant il savait que l'on encourait la mort, si, même involontairement, on voyait sans leur aveu un dieu ou une déesse. Le sculpteur n'a pas pu nous présenter les scènes variées dont le poète anime les bains de Diane, et la scène entre cette déesse et Actéon. Il nous l'offre seule, ou servie par deux génies enfans, qui répandent sur son beau corps les eaux de la fontaine. L'attitude de la déesse est gracieuse, et donnerait un joli motif de statue. Diane retourne la tête, et déjà ses imprécations ont reçu leur effet. Des bois de cerf poussent sur le front d'Actéon, que l'on aperçoit sur les rochers, qu'il semble ne quitter qu'à regret et en se plaignant de la rigueur de la déesse. De l'autre côté, un génie couché et couronné de roseaux laisse échapper de son urne les eaux qui alimentent la fontaine, et il porte ses regards vers le malheureux Actéon. Peut-être est-ce le fleuve Asopus, qui, se joignant à la fontaine de Gargaphie, formait près de Platée et de la vallée du Cithéron la petite île d'Œroé. Au reste, n'est-il pas un peu contre les convenances d'avoir placé ce génie, représenté comme un homme fait, dans un lieu où Diane et ses nymphes avaient l'habitude de se baigner? La naïade Gargaphie eût été une protectrice plus décente de ces bains. Chez Pline et Pausanias, le nom de cette fontaine *Gargaphia* et *Gargaphie* est féminin : mais il se pourrait que le sculpteur, l'ayant trouvée nommée *Gargaphius fons* au masculin, crût pouvoir lui donner pour génie un jeune homme au lieu d'une nymphe qui aurait été mieux à sa place.

68. ACTÉON DÉCHIRÉ PAR SES CHIENS, pl. 115.

CELUI qui fut un des plus beaux et des plus intrépides chasseurs thébains, maintenant devenu cerf, quoique conservant l'esprit et la pensée de l'homme, a toute la timidité du paisible animal dont on lui a donné la forme; il fuit à travers les forêts. Ses propres chiens, rendus furieux par Diane et trompés par l'apparence, font retentir les bois de leurs cris et se lancent avec ardeur sur ses traces; ses compagnons les animent en regrettant qu'Actéon se soit égaré, et qu'il ne puisse pas partager avec eux les plaisirs de la chasse. Bientôt cette meute qu'il avait élevée lui-même et dont il vantait la rapidité, l'atteint dans le fort du bois où naguère il la guidait. Animés par une si belle proie, ses chiens se précipitent sur leur malheureux maître, qui n'a à leur opposer que ses larmes et ses soupirs, et qui fait de vains efforts pour s'écrier : « C'est Actéon, » c'est votre maître que vous déchirez » ! Il est inutile de faire passer, avec Ovide et Hygin, sous les yeux du lecteur, la nombreuse meute d'Actéon (1) : mais on peut faire remarquer que les chiens les meilleurs et les plus ardens, ceux dont on cite la généalogie et la patrie, venaient de

(1) Ovide nomme trente-huit chiens, et Hygin en nomme quatre-vingt-huit. La plus grande partie sont des chiennes; peut-être leur trouvait-on plus de qualités qu'aux mâles. On sait qu'aux courses des grands jeux de la Grèce les jumens et les mules étaient préférées aux chevaux et aux mulets.

Chypre, de Gnosse en Crète, de Sparte, d'Arcadie et de Sicyone. Dans le bas-relief on ne voit que trois chiens attaquer Actéon, et l'on y trouverait quelque rapport avec la description d'Ovide, qui nomme les trois premiers agresseurs de leur maître : ce sont Melanchæte, au poil noir, qui le saisit par le dos; Théridamas, le dompteur des bêtes féroces; et Orésitrophe, l'enfant des montagnes, s'acharnant sur son bras. Les chiens de notre bas-relief occupent à peu près les mêmes positions; et au fait rien n'empêcherait de penser que la description du poète de Sulmone n'était pas étrangère à notre sculpteur, et qu'elle a pu lui être utile. Le quatrième chien qui s'élance à travers les rochers, s'accorderait assez avec ce que dit Ovide de ces chiens qui étaient partis les derniers, mais qui, par des routes plus courtes et en franchissant tous les obstacles, étaient arrivés les premiers. Il se pourrait aussi que le nombre de ces chiens eût été emprunté d'Euripide, qui, dans une de ses pièces, citée par Pollux (1), faisait attaquer Actéon par quatre chiens.

Pour le mythologue et pour le poète, Actéon métamorphosé en cerf était un véritable cerf qui, sous sa nouvelle forme, conservait les sentimens et les idées de son premier état; et en lisant leurs récits, ce n'est pas un cerf qui excite notre intérêt, mais c'est le sort du malheureux chasseur. Il ne pouvait pas en être ainsi lorsque ce sujet devint du domaine des arts, et il paraît que ce ne fut qu'assez tard. On ne cite pas chez les anciens de monumens qui représentassent cette aventure, et il n'est question d'Actéon ni dans Homère, ni dans Hésiode, ni dans Orphée. Si, pour retracer la fin cruelle du héros thébain, victime de la vengeance de Junon et de Diane, la peinture ou la sculpture l'eût offert changé en cerf et dévoré par ses chiens, on n'y aurait vu que le *kahalis* d'un cerf; et c'est pour ne pas sortir de leurs limites que ces arts, qui doivent d'abord parler aux yeux et qui ne sauraient tout exprimer, l'ont présenté sous les traits d'un beau jeune homme, qu'on ne reconnaît pour Actéon qu'au bois de cerf qui s'élève sur sa tête, et qui n'est qu'un commencement de sa métamorphose. Elle se serait même arrêtée là selon une des traditions rapportées par Hygin (2). On se perdrait en discussions futiles si, s'attachant à la vraisemblance dans de pareils sujets, on cherchait à expliquer comment des chiens ont pu prendre leur maître pour un cerf, lorsqu'ils le voient, comme dans notre bas-relief, avec les formes d'un homme. On pourrait répondre, avec Stésichore et Pausanias (3), que Diane avait rendu ces chiens furieux, et qu'ils ne voyaient plus dans Actéon qu'un des animaux qu'ils étaient habitués à attaquer, et que d'ailleurs ils auraient déchiré quiconque se serait présenté sur leur chemin. Aussi cette scène est-elle toujours ainsi reproduite sur les vases peints, les pierres gravées, sur une mosaïque de Pompéi, et dans une grande peinture de cette ville; ce qui a fait donner à la maison où elle se trouve le nom de la maison

(1) Liv. v, c. CXVII.

(2) Fab. 180. *Voyez* aussi Eudocie, p. 10, t. I des *Anecd. græca* de Villoison.

(3) Pausan. *Bœot.* c. II.

d'Actéon. Mais on vient de découvrir (1) dans les ruines de Sélinonte une nouvelle métope du *pronaos* d'un des deux temples, qui est d'un haut intérêt pour le sujet qui nous occupe. Comme les autres métopes, elle est de style grec; mais elle leur est supérieure par le dessin et le travail qui semblent l'assigner aux beaux temps de la sculpture en Grèce. Les bas-reliefs des temples de Sélinonte offrent plusieurs époques distinctes, à partir des temps où l'art en Sicile n'était encore que peu éloigné de ses premiers essais, jusqu'à celui où, dans son âge mûr, il pouvait lutter avec les chefs-d'œuvre de la Grèce. Actéon attaqué par cinq chiens n'est pas métamorphosé en cerf dans cette métope; mais il est recouvert d'une peau de cet animal, qui paraît cousue sur son corps, et dont la tête s'adapte à la sienne, comme celle du lion de Némée couvre la tête d'Hercule. Ce bas-relief est d'autant plus curieux, qu'il est conforme au passage de Stésichore d'Himère, cité par Pausanias, et où l'on voit que Diane fit revêtir Actéon d'une peau de cerf, et qu'elle l'y arrangea de manière à le faire dévorer par ses chiens. Himère était assez près de Sélinonte, et le sculpteur, ainsi que le poète, aura suivi quelque tradition sicilienne (2). Ce trait de cruauté froide et réfléchie, qui ne fait pas honneur à Diane, pourrait bien avoir quelque fond historique. Ce ne serait pas la seule fois que dans l'antiquité l'on aurait condamné des malheureux à être livrés de cette manière à des animaux féroces : on trouve sous les empereurs romains des exemples de ce genre de supplice. Pour terminer ce qui a rapport à notre bas-relief, il reste à jeter un coup d'œil sur les autres personnages. On ne peut guère décider si le pâtre qu'on voit sur la gauche cherche à exciter par ses cris et par ses gestes les chiens d'Actéon, ou s'il s'efforce de les repousser et de secourir leur maître, sans s'exposer lui-même à leur aveugle fureur. Cette dernière opinion me semblerait autorisée par le quatrième bas-relief; et l'on pourrait croire que, dans l'idée du sculpteur, Actéon n'était cerf que pour ses chiens, auxquels la fureur avait fait perdre la tête. Sur la droite, le jeune homme couché sur les rochers doit être le génie du Cithéron, où se passe l'action; il prend part à la triste fin d'Actéon. On ne voit pas trop pourquoi l'hermès de Priape est ainsi penché en arrière, à moins qu'on n'ait voulu indiquer

(1) Voyez dans le *Bulletin de l'Institut de corresp. Archéol.* n. XI b, nov. 1831, p. 179, une lettre du duc de Serra di Falco sur les cinq nouvelles métopes découvertes à Sélinonte au mois de juin 1831.

(2) D'après ce qu'on rapporte du dessin de ce bas-relief et des quatre autres métopes, il est à croire que le sculpteur auquel on les doit était postérieur à Stésichore, né en 632, mort en 556. Au reste, ce sont de ces choses qu'on ne saurait juger par ouï-dire, et nous ne connaissons ni des plâtres ni des dessins de ces métopes : mais, en les comparant aux admirables colosses de Monte-Cavallo, M. le duc de Serra di Falco en donne une bien haute idée; et, s'il en est ainsi, ce sera une superbe acquisition pour le musée de Palerme. Il est bien à desirer, dans l'intérêt des arts et de l'archéologie, qu'en moulant ces métopes on les fasse connaître au reste de l'Europe, et ce serait un honneur de plus pour la Sicile.

la rapidité de la meute d'Actéon, qui, dans la violence de sa course, aura renversé l'effigie en bois du dieu champêtre.

69. Mort d'Actéon, pl. 113.

Actéon a succombé; Autonoé et probablement la nourrice du jeune héros lui rendent les derniers devoirs, et témoignent par toutes les expressions de la douleur les regrets que leur cause sa perte. L'animal qui se présente dans le fond de la scène sur les rochers, n'est pas rendu avec assez d'exactitude pour qu'on puisse décider quel rôle il remplit ici, et même quelle est son espèce. Si c'est une biche, ce pourrait être Diane qui, sous la forme de cet animal, vient jouir de sa vengeance. Si c'est un chien, ce qui paraît le plus probable, ce serait un de ces animaux qui, revenu à son état ordinaire, et pour ainsi dire à la raison, se montre touché de la mort de son maître, dont il est un des coupables : car ce ne furent pas seulement les parens et les amis d'Actéon qui déplorèrent sa fin cruelle; ses chiens mêmes, selon Apollodore, bientôt après sa mort, se repentant de leur conduite, l'enterrèrent, et allèrent trouver Chiron, qui, pour calmer leur chagrin, fut obligé de leur fabriquer un simulacre qui leur retraçât l'image de leur maître. Il est bien à croire que c'est de cette image qu'il est question dans Pausanias (1). Pendant long-temps, errant sur les rochers, elle épouvantait les habitans d'Orchomène. Une famine les désolait un jour, et l'oracle de Delphes, consulté, leur ordonna de recueillir et d'enterrer les restes d'Actéon, s'ils les trouvaient, et de lui ériger une statue de bronze qu'on attacherait au rocher avec des liens de fer. On avait probablement négligé de lui rendre les honneurs de la sépulture avec les cérémonies accoutumées, et, selon l'opinion reçue, c'était son ombre ou sa larve, ou, si l'on veut, le fantôme fait par Chiron, qui, comme un terrible revenant, tourmentait les habitans d'Orchomène. Je croirais volontiers, quoique ce ne soit pas l'opinion du célèbre Heyne, que cette statue devait représenter et remplacer le fantôme ou le simulacre de Chiron, qui, pour produire plus d'illusion aux yeux des chiens, devait se mouvoir et errer dans les bois; et l'oracle aura pensé que pour calmer les alarmes des Orchoméniens, qui n'avaient pour cause que des illusions, il suffirait de fixer au rocher l'image en bronze du fantôme d'Actéon, auquel il prescrivit d'offrir tous les ans des sacrifices. Cette statue existait encore du temps de Pausanias, qui la vit attachée au rocher, et qui n'entre dans aucun détail sur ce qui la concerne, ni sur l'époque où elle fut consacrée, et il est à présumer que c'était une pieuse fraude de temps bien postérieurs à ceux où l'on plaçait l'aventure d'Actéon. Mais là ne se bornèrent pas les honneurs décernés à la mémoire de cet infortuné chasseur, très-vénéré dans le pays d'Orchomène : il y recevait une sorte de culte, qui paraîtrait même s'être confondu avec celui qu'on

(1) *Bœot.* c. XXXVIII, 4.

rendait sur le mont Pélion en Thessalie à Jupiter Actæus (1). Ce culte, d'abord local, prit une grande étendue; du pied du Cithéron il fut porté chez les Mysiens d'Orchomène, au-delà du lac Copaïs. Il passa de là, à ce qu'il paraît, en Thessalie sur le Pélion; ce qui s'accorde avec l'opinion de M. C. O. Muller, qui pense que, de même qu'Aristée, Actéon était une de ces premières divinités pélasgiques du Péloponnèse dont le culte se répandit dans toute la Grèce. Tous les ans, pour obtenir que des vents frais tempérassent les ardeurs de la canicule, une procession solennelle se rendait sur la montagne et y offrait des sacrifices. Depuis que cette cérémonie avait été instituée, les vents étésiens venaient chaque année, à des époques périodiques, faire jouir la contrée protégée par Actéon de leur salutaire influence. Par une singularité remarquable, les personnes qui, dans le fort de l'été, montaient en pompe vers le temple, étaient vêtues de peaux d'animaux avec leurs poils; ce qui sans doute faisait allusion à la métamorphose d'Actéon. On pourrait croire, d'après ce curieux usage, que la tradition sicilienne conservée par le passage de Stésichore et le bas-relief de Sélinonte avait aussi cours à Orchomène en Béotie. Il est de même vraisemblable que c'était d'après cette tradition qu'avaient été conçues les plus anciennes représentations de ce fait mythologique. On ne saurait disconvenir qu'il ne fût propre à la décoration des tombeaux, et ce pouvait être un emblème de la mort qui saisit sa proie au milieu des plaisirs. Et qui sait si l'artiste romain auquel nous devons notre beau sarcophage, n'attacha pas à cette aventure le même sens allégorique que Fulgence (2), et si, sous l'emblème d'Actéon changé en cerf et dévoré par ses chiens, il n'a pas fait allusion à la passion effrénée qu'avait pour la chasse le personnage que renfermait ce monument? Sa fortune, son existence, avaient peut-être été, pour ainsi dire, dévorées par les meutes nombreuses et les équipages de chasse que, par vanité autant que par goût, il entretenait à grands frais, et qui lui firent terminer ses jours dans la misère.

Antoninus Liberalis (3) parle de la métamorphose d'un Crétois, nommé Siprœtas, qui avait vu Diane au bain; par ce qui précède ce passage, il paraît que ce jeune imprudent fut métamorphosé en fille. Il est assez singulier que la chaste déesse ait regardé ce changement comme une punition; il fallait qu'elle ne fût pas trop irritée contre Siprœtas, et qu'elle eût voulu se borner à n'avoir plus rien à craindre de sa témérité.

Les bas-reliefs de notre sarcophage sont traités avec goût, et les compositions en sont simples et bien conçues dans presque toutes leurs parties. Les figures, malgré leurs petites dimensions, sont bien dessinées et ne manquent pas d'expression. Il y en a beaucoup, et telle qu'elle convient à la sculpture, dans la pose et dans les traits des femmes qui prodiguent leurs soins au malheureux jeune homme : elles semblent, ou épier son dernier soupir pour le recevoir, ou s'assurer qu'il ne leur reste plus

(1) C. O. Muller, *Orchomenos*, p. 348; *Dorier*, t. I, p. 281.

(2) Liv. III, c. III.

(3) Cap. XVII.

aucune espérance. L'attitude d'Actéon se défendant contre ses chiens offre un beau développement de toutes les parties du corps, et il y a de l'abandon dans la figure du héros expirant. En général, les draperies, bien entendues, sont exécutées avec intelligence; et si ces bas-reliefs ne marchent pas de pair avec de beaux ouvrages grecs, ils méritent de prendre place parmi les bonnes productions de la sculpture romaine.

70. Diane et Endymion, bas-relief, n.° 438, pl. 170.

Fils d'Æthlius et de Calice (1), Endymion était trop beau pour ne point passer pour le fils d'un dieu, et pour ne pas inspirer de l'amour à quelque divinité : aussi croyait-on que Jupiter avait eu part à sa naissance, et qu'il le transporta dans les célestes demeures, où probablement il le chargea de l'emploi que depuis il confia à Ganymède. La tendresse du maître des dieux aurait même été jusqu'à lui accorder tout ce qu'il pouvait desirer. Selon Hésiode, cité par le scholiaste d'Apollonius de Rhodes (2), Endymion se serait borné à souhaiter de mourir lorsqu'il le voudrait. Il est à croire qu'il avait aussi mis pour condition, que ce fût sans souffrir, et de pouvoir revenir à la vie quand bon lui semblerait Sans cette clause, le don de Jupiter eût été peu de chose. Selon d'autres, Endymion demanda de dormir toujours, et sans jamais sentir les atteintes de la vieillesse; c'était, ainsi que le fait remarquer Heyne, se créer un bonheur d'une espèce singulière, et il fallait que, si jeune encore, Endymion, déjà dégoûté de la vie, eût une grande défiance de l'avenir, même dans l'olympe, ou qu'il comptât bien sur les charmes et les illusions de ses rêves. Les mythologues ne nous apprennent pas comment eut lieu le traité entre Jupiter et Endymion. Mais, si l'on en croit quelqu'un d'entre eux, il y eut des momens où ce bel adolescent était très-éveillé : car Épiménide, cité par Eudocie (3), l'accuse d'avoir osé adresser des hommages très-vifs à Junon; ce qui déplut à Jupiter, qui le chassa du ciel. Suivant des traditions étoliennes qui se rapprochent de l'histoire, Endymion quitta la Thessalie et alla fonder Élis. S'il avait des dispositions au sommeil, il ne dormait pas toujours, et il eut de la nymphe Naïs trois fils : Ætolus, qui devint le chef des Étoliens; Pæon, et Épeus qui régna en Élide. Endymion avait laissé la réputation d'un intrépide chasseur : si Actéon passait les journées à la chasse, le fils d'Æthlius y consacrait les nuits. Connaissant les ruses et les lieux de retraite des bêtes fauves, ses chasses avaient grand succès. Le jour, des grottes fraîches lui offraient leur asile contre les

(1) Æthlius était fils de Jupiter et de Protogénie, fille de Deucalion (Apollod. l. I, c. VII, 2). Hygin, fab. 271, le met au rang des jeunes gens doués de la plus rare beauté; il se trompe en le faisant fils d'Ætolus, dont au contraire il était le père.

(2) *Voyez* Heyne sur Apollod., *notes*, p. 105. Ce passage d'Hésiode n'existe pas dans les ouvrages qui nous restent de ce poète, ou qui passent pour être de lui.

(3) Dans les *Anecdota græca* de Villoison, p. 148. Ce qu'Eudocie rapporte sur Endymion est curieux et plus complet que ce que l'on trouve ailleurs.

ardeurs du soleil, et il s'y laissait aller au sommeil. Ses courses nocturnes, pour lesquelles la lune lui servait souvent de guide, lui fournirent de fréquentes occasions d'observer les mouvemens et les phases de cette planète et des astres; et les observations astronomiques qu'il fit le premier avec méthode, lui valurent l'honneur d'être regardé comme l'amant de *Sélêné*, la Lune, qu'il ne faut pas confondre avec Diane, quoiqu'en général on trouve cette aventure mise sur le compte de cette déesse, dont on a fait une triple divinité, en réunissant en elle les caractères de trois déesses distinctes, Hécate, Sélêné et Artémis [Diane]. La retraite où, pendant le jour, Endymion se dérobait aux regards, accrédita le conte populaire de son sommeil éternel. Au reste, quoi qu'il en soit de la vie vraie ou fausse de ce merveilleux personnage, il est inutile de la soumettre à la discussion historique pour l'intelligence de nos bas-reliefs, qui ne sont fondés que sur les traditions mythologiques. C'est un article de foi pour l'artiste, qu'Endymion était d'une beauté divine, et qu'il dormait toujours. Il est même à croire qu'il aurait de la peine à s'arranger de la fable publiée par Licymnius de Chios (1), qui rapportait que le dieu du sommeil, rival de la Lune, était si épris de la beauté des yeux d'Endymion, qu'il les respectait en s'emparant de ses sens, et le faisait dormir les yeux ouverts. Licymnius était poète, et la poésie se prête à toutes les illusions et aux fantaisies de l'imagination. Mais il n'en est pas ainsi de la peinture et de la sculpture : elles ne présentent, surtout la sculpture, que du positif; et si, ainsi que l'a déjà fait remarquer Visconti (2), elles nous offraient Endymion dormant les yeux ouverts, elles ne nous feraient jamais croire à son sommeil.

Dans notre bas-relief, jadis appartenant à la collection Borghèse et qui est plus remarquable par la richesse et la variété de sa composition que par la beauté de son exécution, le jeune héros, couché au pied d'un rocher, le bras droit ramené au-dessus de sa tête, et les jambes croisées, est dans l'attitude que les artistes anciens donnent ordinairement aux personnes endormies, et que l'on voit à d'autres figures d'Endymion, à Thétis et à Ariadne. Son bras gauche s'appuie nonchalamment sur un animal assez mal indiqué, mais qui doit être un chien, que dans plusieurs scènes de ce genre on a placé près d'Endymion. Penché sur le beau berger, Morphée, fils d'*Hypnos*, le Sommeil, répand sur lui ses douces influences: on le reconnaît à ses ailes; il est vêtu d'une tunique à manches longues et étroites, et peut-être d'une *synthèse* légère, retenue par une ceinture, et que deux fibules fixent sur ses épaules. On peut croire d'après Philostrate, que la robe de dessous était noire, et celle de dessus blanche. On ne distingue pas bien ce que Morphée tient à la main droite. Dans quelques bas-reliefs c'est une corne quelquefois très-longue; il en a même deux dans le bas-relief de Pélée et de Thétis de la villa Mattei (3), sans doute pour indiquer la diversité des songes,

(1) Athénée, liv. XIII, p. 564, édition de Casaubon.

(2) *Mus. Pio-Clem.* t. IV, pl. XVI.

(3) Winckelmann, *Mon. inéd.* pl. 10.

les uns heureux, d'autres malheureux ou trompeurs. Souvent il paraît sous la figure d'un vieillard, ayant de petites ailes d'oiseau à la tête, et aux épaules des ailes de papillon (1), emblème de la légéreté et de l'inconstance des songes. On le voit sous la forme d'un génie ou d'un enfant ailé, sur un bas-relief de sarcophage du Musée royal, n.° 493, pl. 192. D'une main il tient une palme, et de l'autre il verse d'une corne le sommeil sur une jeune fille qui s'endort. Un amour ou un génie endormi que présente un fragment de bas-relief du Musée royal, n.° 777, pl. 187, peut être aussi un génie du sommeil, et nous le verrons encore en enfant sur d'autres monumens. Le bas-relief du Vatican et un du Capitole (2) traitent cette scène d'une manière plus expressive, et ils présentent Endymion endormi dans les bras ou sur le sein de Morphée. A côté de ce dieu, nous voyons ici un autre génie ailé et dans l'abandon du repos. Ce doit être un autre fils d'*Hypnos* et un frère de *Phantasia*. C'était lui qui présidait particulièrement aux songes, et qui, prenant toutes les formes, effrayait souvent les mortels : aussi le nommaient-ils *Phobêtor*, le formidable, tandis que les dieux l'appelaient *Icelus* [ἴκελος, semblable] (3). Il est en repos, et ses ailes paraissent agitées. Par-là n'aurait-on pas indiqué la rapidité des songes que crée l'imagination pendant le repos du sommeil?

La Lune est descendue de son char, attelé de deux chevaux, dont on ne nous a pas conservé les noms, et que retiennent un petit génie ailé et une des Heures, que sa légère tunique ne couvre qu'à moitié. Celle de la déesse, au contraire, descend jusqu'à terre et cache ses pieds. Un *peplidion* serré par une ceinture tombe jusqu'à mi-corps, et ne laisse à découvert que les bras, recouverts en partie par le voile que retient la déesse, et qu'elle a l'air, par pudeur, de ramener sur sa tête. La décence de son costume, et il est à peu près le même dans les bas-reliefs que j'ai cités, paraît annoncer l'innocence de ses rendez-vous et la pureté de ses amours. Dans une peinture d'Herculanum (4), la déesse de la nuit n'annonce pas des intentions aussi chastes; elle semble avoir emprunté le voile de Vénus, et le moindre souffle découvrirait tous ses charmes. Ici la déesse s'avance avec timidité vers Endymion, que rien ne dérobe à sa vue. Trois amours empressés autour d'elle l'entraînent vers lui. Ce sont sans doute *Érôs* [l'Amour] aux ailes d'or, *Himéros* et *Pothos* [le Desir et la Passion], compagnons inséparables du dieu qui ravit et tourmente les ames. Selon les différentes généalogies suivies par les poètes, *Érôs*, le plus beau de tous les dieux (5), avait avec le Chaos, le Tartare et la Terre, précédé toutes les divinités et tous les êtres. Selon d'autres, il était fils ou de l'Érèbe et de la Nuit, ou d'Hécate et d'Hermès, ou du Ciel et de Vénus, et il étendait son pouvoir sur toute la nature qui lui dut sa naissance. Mais, comme il ne se présente ici que parmi les personnages accessoires, il est inutile d'entrer dans les détails de son histoire.

(1) *Mus. Capit.* de Lorenzo Re, t. II; stanza del Vaso, pl. 6.

(2) *Idem, ibidem*, pl. 4.

(3) Ovide, *Metam.* l. XI, v. 639.

(4) *Pitture d'Ercolano*, t. III, pl. 3.

(5) Hésiode, *Théog.* v. 120.

S'il fallait décider lequel de ces trois enfans est Cupidon ou le Desir, j'indiquerais, je crois, celui qui accompagne la déesse et semble la presser.

Le char et les chevaux très-petits, ainsi que dans la plupart des bas-reliefs, n'offrent rien de particulier. On pourrait faire observer que le char n'est, pour ainsi dire, qu'indiqué, et ce sont de ces accessoires que les artistes anciens négligeaient surtout dans les sujets mythologiques. Ils donnaient l'idée d'un char sans l'offrir avec toute l'exactitude de l'imitation; car, à la manière dont ils représentent les chars, il eût été, vu leur petitesse, presque impossible de s'en servir et même de s'y tenir. Dans les bas-reliefs du Vatican et du Capitole, un des amours est debout, ou à genoux, ou assis sur un des chevaux; ce qui donne plus de mouvement et de grâce à la composition. Au-dessus des chevaux, une femme à demi couchée pourrait être l'oréade ou la nymphe du Latmus. Cependant son costume en ferait douter; ce n'est pas celui que l'on donne ordinairement aux nymphes. On reconnaît la Terre à la corne d'abondance qu'elle soutient de la main droite; et près d'elle, l'animal qui lui sert de symbole, doit être un bœuf, ainsi qu'il a été rétabli par la restauration. Cette jolie figure de la Terre qui occupe le milieu de la composition, ne se trouve pas dans les autres bas-reliefs. C'est ici que se termine la première scène, celle de l'arrivée de la Lune.

La seconde partie du bas-relief offre l'amante d'Endymion s'éloignant sur son char, et jetant en arrière un dernier regard sur le bel endormi que ses chastes baisers n'ont pas réveillé, quoique cependant on ait prétendu qu'elle était devenue cinquante fois mère; et s'il en eût été ainsi, ce serait la déesse et même la femme à laquelle les traditions mythologiques auraient donné le plus grand nombre d'enfans. L'Amour vole près de la déesse, les deux autres génies ont disparu. Une des Heures dirige les chevaux. Le vieillard couché qui, tenant de la main gauche une branche d'arbre, s'appuie sur une urne dans l'attitude consacrée pour les fleuves, est le Latmus, qui arrosait le pied de la montagne du même nom. A l'extrémité du bas-relief, un vieux berger coiffé du bonnet phrygien et vêtu de l'*exomide,* tunique sans manches, est assis à l'entrée d'une grotte au-dessus de laquelle reposent des moutons : il joue avec un chien, et complète l'ensemble de ces scènes qui se passent à la campagne.

En général, les figures de ce bas-relief sont remarquables par le naturel et la simplicité de leurs poses. On sent que ce sont des imitations de quelque bon modèle, et l'on peut arrêter ses regards sur les deux vieillards, sur la Terre et sur Endymion, ainsi que sur l'ensemble de la figure de la Diane qui s'éloigne; sur Icélus, et sur plusieurs des amours qui sont d'un joli mouvement. La tête d'Endymion, à travers les dégradations qu'elle a éprouvées, laisse apercevoir des traces de beauté. Les têtes des trois amours, celles de Morphée, de la Terre, du vieux berger et de la première des Heures, sont modernes. Les bras des différentes figures, et d'autres parties, offrent aussi des restaurations qui sont indiquées sur la planche. [H. 0^m,595 = 1 pi. 10 po. — L. 2^m,015 = 6 pi. 2 po. 5 li.]

71. Diane et Endymion, bas-relief, *marbre*, n.° 236, pl. 170.

Si ce bas-relief n'était pas un fragment d'une composition plus considérable, il ne serait, pour ainsi dire, qu'un abrégé de la manière dont cette scène est ordinairement représentée. Ici l'on ne voit plus les chevaux de la déesse, ils ont été dételés de son char; elle n'est plus suivie que de l'Amour, et elle s'avance seule vers la grotte où repose Endymion. La chouette semble caractériser le silence et l'obscurité de la nuit. Un grand voile enveloppe la déesse et doit la dérober aux regards. Penchée vers Endymion, elle ne paraît hasarder que des pas timides. Le génie du Latmus s'offre ici sous la figure d'un jeune homme, et il est assez remarquable par sa pose. Son geste, de même que celui de Morphée, et la direction des regards d'un petit amour, à l'extrémité droite de la composition, indiquent qu'ils prennent part à quelque scène au-delà de celle que présente le bas-relief dans son état actuel, et qui en a été séparée. L'exécution de ce monument n'offre rien de bien saillant; cependant les figures sont d'un dessin facile et assez pur. La manière dont elles sont drapées, leurs attitudes, surtout celles du Latmus et d'Endymion, et même la pose de la déesse, où l'on croit voir de l'hésitation, tout annonce une bonne école, et fait croire que ce bas-relief dut être inspiré par quelque ouvrage de mérite. Je dis inspiré, parce qu'il est à présumer que pour des ouvrages tels que la plupart de ceux qui décoraient les sarcophages, ce qui sans doute est le cas de celui-ci, et qui se faisaient en fabrique, on ne s'attachait pas à copier scrupuleusement le dessin ou le bas-relief original que l'on avait sous les yeux; on ne le mettait pas aux points, et ce n'étaient que des imitations libres, où le caprice de l'artiste, ou de celui qui commandait le sarcophage, introduisait bien des modifications. C'était de la sculpture courante et de commerce, à laquelle on ne regardait pas de si près. Je ne puis guère dire ce que tient à la main le petit génie qui tourne le dos à Endymion, et paraît très-occupé de ce qui se passe devant lui et que nous ne voyons plus. Cet instrument a l'air d'un disque ou d'un tympanon; et il se pourrait que ce génie fût témoin de quelques jeux d'enfans, ou entre eux ou avec des animaux, ainsi que l'on en voit souvent dans ce genre de bas-reliefs. [H. 0^m,650 = 2 pi. — L. 1^m,087 = 3 pi. 4 po. 2 li.]

72. Diane et Endymion, sarcophage, *marbre de Paros*, n.° 437, pl. 165.

Parmi les monumens des Grecs et des Romains que nous a légués l'antiquité, et qui nous servent de témoins de son luxe et de son goût pour les arts, il en est peu où ils brillent avec plus de variété que sur les sarcophages. Ce n'était pas seulement à Rome et dans les grandes villes de l'Italie et de la Grèce que l'on prenait des soins particuliers pour embellir son dernier asile : on n'y en apportait pas moins dans les provinces éloignées qui rivalisaient de magnificence avec la capitale. Les contrées méridionales

de la Gaule n'étaient pas restées en arrière sur ce point, et les débris de leur splendeur en font, pour ainsi dire, une seconde Italie. Sans parler de somptueux monumens, des temples, des arènes, des aqueducs, des arcs de triomphe, que l'on peut, sans trop d'orgueil, mettre à côté de ce que Rome montre de plus beau, ces riches pays présentent en nombre d'endroits des sarcophages qui attestent la recherche que l'on mettait à décorer les lieux consacrés aux sépultures. Mais, quoique de tous côtés s'élevassent des édifices dignes des beaux temps de l'architecture et de la sculpture, il paraît qu'on ne se contentait pas des artistes du pays et des marbres fournis en abondance par nos montagnes, et fort employés pour les monumens dans le midi des Gaules : le luxe voulait du marbre ou grec ou des plus célèbres carrières d'Italie. C'est de Paros que vint celui de notre sarcophage trouvé en 1805 à Saint-Médard d'Eyran, près de Bordeaux, ville autrefois riche en monumens, dont les restes donnent une haute idée de sa grandeur et de son opulence. En même temps que ce sarcophage, il en fut découvert un autre qui n'est pas moins remarquable, et que bientôt nous aurons lieu d'examiner (148).

Si l'on considère le style et le travail de ces curieux monumens, et si on les compare à ceux de l'Italie, il est aisé de voir qu'ils sortent des mêmes écoles, ou des mêmes fabriques établies en Italie et dans les îles de la Grèce. Ce genre de sculpture funéraire était devenu une branche importante de commerce, dont les ateliers actuels de Carrare peuvent nous donner une idée. Les soulpteurs employés en grand nombre à exécuter ces monumens et les copies d'ouvrages célèbres, acquéraient une grande pratique du travail du marbre; et c'était de ces ateliers que partaient ces dieux, ces héros, ces empereurs et ces sarcophages qui allaient peupler et embellir les provinces, et qui, bien qu'ils n'eussent pas le mérite des œuvres originales, et qu'autrefois ils ne fussent que d'un ordre secondaire, n'en sont pas moins aujourd'hui les ornemens de nos collections; et s'ils n'y sont pas au premier rang comme productions de l'art, ils en occupent un très-intéressant sous le rapport de l'érudition, ou par les traditions archéologiques qu'ils nous ont conservées.

Aucun sujet n'était plus propre à servir d'allégorie au calme de la tombe que l'histoire d'Endymion, emblème du repos éternel, et favori de la Lune, cette déesse qui aime le calme de la nuit (1), qu'elle n'embellit que lorsque le ciel est pur et sans nuage; et si la puissance des évocations magiques la faisait descendre sur la terre, sa douce clarté effrayait les larves et écartait des tombeaux les génies malfaisans qui eussent pu troubler le repos des morts. Notre sarcophage a été mis sous la protection de la Lune et du Soleil, divinités dont les attributions réunissaient peut-être celles de toutes les autres, et qui dans leurs courses semblaient les souverains du monde, sur lequel alternativement ils répandent leurs influences. La tête radiée d'Apollon Soleil, *Hélios*, et celle de la Lune, ornée de son croissant, décorent les angles du monument

(1) Orphée, *Hymn.* IX, v. 8.

confié à leur garde, et sur lequel ils veillaient l'une la nuit et l'autre pendant le jour. Quoique notre bas-relief abonde en détails, peut-être n'offre-t-il rien de bien particulier sous le rapport de l'érudition. Sa richesse est un peu stérile, et apporte même de la confusion dans la composition. Il paraîtrait que le sculpteur a pris à tâche de ne laisser aucune place vide: il y a fait entrer de tous côtés une foule d'animaux; et c'était plus qu'il n'en fallait, dans le style ou le langage du bas-relief, qui doit être concis, pour indiquer les troupeaux d'Endymion. Ce sont de ces répétitions qui annoncent moins de fécondité que de défaut d'imagination, et ce n'est pas ainsi qu'eût composé un habile sculpteur grec. La scène sur la droite est occupée par deux nymphes à demi vêtues d'amples manteaux, et que les branches d'arbre qu'elles tiennent et leurs couronnes de pin peuvent faire reconnaître pour des hamadryades ou des divinités des forêts du Latmus. L'une d'elles ne paraît pas étrangère à ce qui se passe sous ses yeux. La pose de ces divinités champêtres ne manque pas de dignité, et, avec quelques légères modifications, elles offriraient aux artistes le motif d'un joli groupe. Les chèvres qui sont à leurs pieds indiqueraient que ces demi-déesses avaient dans leurs domaines les parties rocailleuses de la contrée du mont Latmus. La pose d'Endymion diffère ici de celles que nous lui avons déjà vues, et il est entièrement vêtu d'une tunique et d'une grande chlamyde. Ses bottines, ou *perones*, conviennent à un chasseur et à un berger; et le javelot qu'il tient à la main lui servait, ou à poursuivre les bêtes fauves, ou à protéger ses troupeaux. Il est à remarquer que la tête du jeune héros n'a jamais été terminée, de même que celle de Diane. Cette particularité se présentera sur plusieurs bas-reliefs. On voit que ces têtes ébauchées étaient destinées à devenir les portraits des propriétaires du sarcophage; et d'après l'état où elles ont été laissées, il serait à présumer que ce monument n'a pas été mis en usage. Ici le dieu du sommeil, reconnaissable aux grandes ailes de ses épaules et aux petites de sa tête, aux pavots qu'il tient à la main gauche, et au vase, ou *rhyton* en forme de corne, qu'il a dans la droite, n'a pour vêtement qu'une chlamyde rejetée sur l'épaule gauche. C'est un beau jeune homme à la fleur de son âge, et tel que devait être *Hypnos*, le dieu du sommeil, à qui Junon (1) promet, s'il consent à endormir Jupiter dans ses bras, de donner en mariage, pour prix de ce service, la jolie Pasithée, la plus jeune des Grâces; et bien qu'Homère (2), Hésiode (3), et après eux Pausanias (4), fassent le Sommeil frère de la Mort, et qu'ils fussent représentés sur le coffre de Cypsélus sous la figure d'enfans endormis dans les bras de leur mère, la Nuit, cependant le dieu du sommeil, qu'il accordait à son gré aux dieux et aux hommes, et auquel étaient soumis tous les êtres, eût mal rempli ses fonctions, ainsi que le fait observer Zoéga (5), s'il eût succombé lui-même sous l'influence de sa puissance,

(1) Homère, *Iliade*, Ξ, v. 231-291.
(2) *Iliade*, Ξ, v. 231; Π, v. 672-692.
(3) *Théog.* v. 212, 756 *et suiv.*
(4) 1 *Eliac.* c. XVIII, 1.
(5) *Bassi-rilievi* &c., t. II, p. 202.

et qu'elle se fût tournée contre lui-même. Dispensateur du sommeil, il ne l'éprouvait qu'à sa volonté, de même que *Thanatos*, le dieu de la mort, la dirigeait à son gré, sans avoir à en craindre les atteintes. Aussi voyons-nous dans Homère le dieu du sommeil très-éveillé, épris des charmes de la divine Pasithée, parcourir avec légéreté, à la suite de Junon, plusieurs contrées pour mériter la main de la jeune déité. Peu de divinités ont été représentées sous plus de formes que *Hypnos*, dont les unes rappellent les traditions d'Homère et d'Hésiode, et les autres, celles que l'on dut aux poètes postérieurs. Il paraît sous les traits de l'enfance, de la jeunesse et de la vieillesse (1), tantôt éveillé, distribuant le sommeil, et tantôt s'y livrant lui-même. Zoéga pense avec raison que cette variété de formes pouvait faire allusion à celles que présentent à l'imagination les illusions des rêves. Quoiqu'on ne voie pas d'ailes aux enfans qui sont aux deux côtés d'Endymion, il est bien à croire que ce sont des songes, qui lui retracent et les plaisirs qu'il a goûtés et ceux qu'il attend. On aperçoit même quelque trace d'aile à l'épaule de l'enfant dont la tête touche celle du bel endormi. Selon Hésiode, ces songes n'étaient pas fils mais frères du Sommeil. Derrière le dieu du sommeil, le génie du mont Latmus, une branche d'arbre à la main, est assis sur les rochers: près de lui sont des chèvres, comme on en voit aux pieds des hamadryades. Il est impossible de ne pas faire remarquer une inadvertance ou une grande négligence du sculpteur. Ce génie, d'après sa grandeur et le plan où il est placé, est censé assez loin du devant de la scène, et cependant sa jambe passe par-dessus la cuisse du dieu du sommeil, dont les ailes à leur tour s'étendent derrière ce génie. Ce sont de ces traits d'ignorance faits pour déceler un copiste qui, en faisant des changemens à son modèle, n'a pas eu l'adresse de les bien adapter à sa nouvelle composition.

La figure de Diane, comparée à celles des autres bas-reliefs, n'offre d'autre particularité que celle de tenir une torche, comme déesse des nuits, et l'un des flambeaux qui éclairent le monde : on en voit aussi à la main des génies ou des amours qui lui servent d'escorte et de guides. Ce pourrait être afin de donner à cette scène le caractère d'une fête de l'hymen, ou peut-être aurait-on voulu indiquer que la Lune vient dans tout son éclat visiter son amant. Mais malheureusement, dans un sujet de ce genre, la sculpture, inférieure à la peinture, ne peut répandre autant de poésie et de ce vague qui charme, et les sculpteurs des plus beaux temps de l'art chez les anciens auraient envié à notre grand Girodet l'ingénieuse ou plutôt la sublime idée qu'il a rendue avec tant de simplicité et de pureté dans son admirable tableau d'Endymion, l'un des chefs-d'œuvre les plus accomplis de l'école moderne. On pourra remarquer, comme charmant de naïveté, l'Amour qui se tient debout sur un des chevaux, et qui paraît chanceler et peu familiarisé avec ce genre d'équitation. Il rappelle

(1) Voyez dans les *Bassi-rilievi*, t. II, pl. XCIII, un curieux bas-relief de la collection Albani, où *Hypnos* est représenté endormi et sous la figure d'un vieillard.

que, dans les jeux des anciens et surtout des Romains, on voyait paraître des voltigeurs qui, sous les noms d'*andabates*, d'*apobates*, de *parabates*, combattaient ou faisaient des tours d'adresse et d'agilité, montant sur plusieurs chevaux de selle et passant de l'un à l'autre. Dans les bas-reliefs du Vatican (1) et du Capitole (2), des amours semblent aussi voltiger sur les chevaux. On aperçoit ici le joug auquel les coursiers sont attelés. Leurs crins, relevés sur le front, sont retenus par une bande ou frontail qu'on nommait *ampyx*, et qui souvent dans Homère est en or; leurs poitrails sont ornés de croissans, symboles de la déesse. Il n'est peut-être pas hors de propos de faire observer que la plupart des amours de notre bas-relief ont sur les épaules de petites chlamydes, tandis que ceux des monumens que nous avons vus, de même que ceux des sarcophages du Vatican et du Capitole, sont entièrement nus. Cette addition de costume introduite sur notre monument convient à une scène qui se passe pendant la fraîcheur de la nuit; ou ne serait-ce pas plutôt une sorte d'habit de cérémonie, et pour donner un air de pompe nuptiale à l'entrevue nocturne de la Lune et d'Endymion? Au-dessous des chevaux, et près de la déesse de la terre, un enfant joue avec un taureau. Cet animal rappelle les bienfaits de l'agriculture, à laquelle il rend tant de services. Cependant ici peut-être ferait-il allusion à la Lune, à qui il était consacré, et dont il caractérisait les influences sur la terre. L'Heure qui retient les chevaux n'offre rien de particulier, si ce n'est qu'elle est privée des ailes qu'on lui voit dans d'autres bas-reliefs. Son vêtement est celui que l'on donne aux amazones. Probablement aussi ne se tromperait-on pas beaucoup en regardant cette jeune et fière beauté comme une des nymphes favorites de la déesse, qui l'a initiée à ses amoureux secrets. Près d'elle, dans le fond, un personnage champêtre semble prendre part à la scène. De même que le vieux berger qui termine la composition sur la gauche, légèrement vêtu, il porte sa *cibise* ou sa panetière suspendue à son côté, et il a la chaussure que l'on voit à son maître Endymion. Cette figure, très-belle de pose et d'expression, rappellerait ces pâtres de l'antiquité héroïque qu'Homère décore de l'épithète de *divins*, et qui, tels que le bon Eumée, chargés du soin de nombreux troupeaux, étaient les amis de leurs maîtres et les confidens de leurs peines et de leurs plaisirs.

Notre sarcophage est en général d'une bonne conservation, et le marbre en est travaillé avec soin et intelligence; mais l'exécution, sous le rapport du dessin et du modelé, en est très-inégale. Quelques parties, telles que les hamadryades, l'Endymion, l'Amour sur le cheval, la Terre, l'Heure et le vieux berger, sont assez belles : d'autres figures sont plus négligées. Zoéga ne pense pas que l'on puisse faire remonter au-delà de Domitien ou de Néron les monumens les plus anciens qui nous ont transmis l'aventure d'Endymion; et peut-être celui-ci ne serait-il pas mal placé vers la fin du second siècle de notre ère, lorsqu'après l'époque brillante des

(1) *Mus. Pio-Clem.* t. IV, pl. 16. (2) *Mus. Cap.* t. V, pl. 8.

Antonins la sculpture commença à surcharger ses compositions de détails surabondans et qui l'éloignaient de l'antique simplicité. Quant au temps où ce sarcophage a pu être transporté dans la Gaule, on ne pourrait hasarder sur ce point que des conjectures incertaines. Les contrées méridionales ont été romaines et florissantes pendant plusieurs siècles, et, pendant cette longue période, l'amour des arts et le luxe ont dû, à différentes époques, y créer, ou y introduire par le commerce, une grande quantité de productions des arts : mais il ne serait pas hors de vraisemblance qu'elles ont pu y être encore plus recherchées sous Tétricus, qui, du temps d'Aurélien, se fit déclarer Auguste (l'an 268) à Bordeaux, ou sous Julien l'apostat, qui, pendant son séjour dans la Gaule, affectionnait cette ville, et qui y fit, à ce qu'il paraît, élever des monumens. Ce beau sarcophage a été gravé et publié avec beaucoup de soin par M. Cayla et par MM. Lacour père et fils, dessinateurs et graveurs fort habiles. Les bas-reliefs qui ornent le couvercle et les faces latérales de ce tombeau seront décrits plus loin, 190, 236, 73, 76, aux rangs que leur assignent leurs sujets mythologiques. [H. 0m,969 = 2 pi. 11 po. 10 li. — L. 2m,105 = 6 pi. 5 po. 9 li.]

73. Endymion, ou peut-être un Berger, n.° 437, pl. 166.

Il n'est peut-être pas facile de décider si ce jeune homme que l'on voit sur le côté gauche du sarcophage que nous venons d'examiner, nous offre encore Endymion, ou bien si ce n'est qu'un berger au milieu de son troupeau. Cette dernière idée peut venir au premier abord, et elle serait très-plausible. Mais aussi l'on peut établir un rapport entre ce côté-ci du monument et celui de la partie opposée, où l'on retrouve Diane ou la Lune montée sur son char attelé de deux taureaux (76). Puisque cette déesse, qui joue le premier rôle dans la grande composition, se représente encore dans l'une de celles qui l'accompagnent, il serait assez naturel de croire que son cher Endymion peut être le sujet de l'autre bas-relief. Il est inutile de rappeler que la plupart des sculptures des sarcophages, surtout de ceux, tels que celui-ci, des temps postérieurs de l'art, étaient imitées d'ouvrages plus anciens, et il se pourrait très-bien, ce dont nos deux bas-reliefs en regard sur la planche 166 donnent l'idée, que l'on se fût servi de la composition d'un ancien bas-relief pour orner les deux faces latérales de notre monument. En les réunissant, on voit Diane se diriger vers Endymion. Le costume de berger, la tunique relevée par deux ceintures au-dessus des genoux et laissant libre l'épaule gauche, convient à ce jeune héros, et nous le lui avons déjà vu en partie pl. 165. Quoiqu'il soit debout, les yeux ouverts, et qu'il s'appuie sur son bâton, rien n'empêcherait de le croire endormi; et cette particularité nouvelle dans ce sujet ajouterait à l'intérêt du bas-relief, en rappelant la tradition rapportée par Lycimnius de Chios dont nous avons parlé p. 331, et qui donnait au bel Endymion la faculté de dormir les yeux ouverts. Et qui sait si l'histoire de quelque beau somnambule n'a pas contribué pour

quelque chose à celle des aventures d'Endymion? On peut faire observer aussi qu'*Hypnos*, ou le Sommeil, dort debout et appuyé sur son bâton, dans le curieux bas-relief donné par Zoéga (1). Aux pieds du jeune héros, son chien attentif semble veiller sur lui : tel on le voit dans la plupart des bas-reliefs et des pierres gravées qui représentent ce sujet. Près de lui un taureau, par ses rapports avec la Lune, méritait la place qu'il occupe à côté du favori de la déesse. Ainsi tout concourt à faire admettre que, sous l'apparence d'un berger, c'est bien Endymion qu'on a voulu représenter, et il n'est pas rare de voir des sujets doubles sur des monumens de ce genre.

74-75. AUTEL DE DIANE LUCIFERA, *marbre de Paros*, n.° 214, pl. 170 et 355.

CE bel autel se fait remarquer par sa grandeur et par les bas-reliefs de forte saillie dont il est chargé, peut-être avec plus de profusion que de goût; car sa forme disparaît en partie sous la masse de ses ornemens. On y reconnaît cependant celle qu'affectionnait l'ancien style dorique, qui donnait à ses monumens, de même qu'à ses colonnes et à ses portes, beaucoup plus de largeur à la base que dans le haut. Les moulures qui le terminent sont simples et en harmonie avec la gravité de l'ensemble. La Lune, représentée deux fois, posée sur le croissant qui sert d'attribut à cette reine du firmament, ne permet pas de douter que cet autel ne lui fût consacré. C'est la Lune invoquée par Orphée (2) sous le titre de Φαεσφόρος, *qui apporte la lumière*, et que la mythologie romaine nous offre sous le nom de *Diane Lucifera*. Les Grecs la nommaient aussi *Artemis Phôsphoros;* et, sous ce titre, elle avait à Messène, dans le temple d'Esculape, une statue en marbre de la main de Damophon (3). La Diane *Sélasphore* [brillante, lumineuse], invoquée à Phlya, où un autel lui était consacré, comme déesse de l'Attique (4), ne devait être autre que la Diane Phaésphore ou Lucifère. On la voit ici au-dessus de deux torches allumées, qui pourraient indiquer le premier et le dernier quartier de la lune, et qui rappellent l'épithète ou les fonctions de *dadouque* [porte-torche] dont s'honoraient quelques déesses, mais qu'Orphée ne donne qu'à la Lune et à Artémis ou Diane (5). Et peut-être le surnom de Λυκεία [*Lycæa*], sous lequel Diane avait un temple à Trézène (6), et dont Pau-

(1) *Bassi-rilievi* &c. t. II, pl. XCIII.

(2) *Hymn.* IX, v. I.

(3) Pausan. *Mess.* c. XXXI, 8.

(4) Pausan. *Att.* XXV, 2.

(5) *Hymn.* IX, v. 3; XXXVI, v. 3.

(6) Pausan. *Cor.* c. XXXI, 5. Ce temple passait pour avoir été élevé par Hippolyte; et parmi les étymologies du mot *lycæa*, Pausanias rapporte celle qui le ferait venir des loups, λύκοι, qui ravageaient le territoire de Trézène et qu'avait détruits le fils de Thésée (*Cor.* c. IX, 7). On disait aussi qu'Apollon avait délivré le pays des loups, en les empoisonnant avec une certaine écorce d'arbre que l'on conservait dans le temple d'Apollon Lycéen, et que montraient les *exégètes* aux étrangers, sans savoir de quelle espèce était cet arbre. On avait placé à Argos la statue d'un loup en l'hon-

sanias se plaint de ne pas connaître la véritable origine, avait-il la même signification que celui de *Phosphore* ou de *Lucifère*.

Les bustes de jeunes gens qui accompagnent les têtes de la Lune et qu'on désigne sous les noms de *Phosphorus* et d'*Hesperus*, l'étoile du matin et celle du soir, pourraient être aussi les génies de cet astre, comme sur d'autres bas-reliefs on voit ceux du Soleil : l'un, la tête levée et ayant devant lui une torche tournée vers le ciel, indique le lever de la Lune; l'autre, en inclinant la tête, désigne son coucher. Ce n'est peut-être pas sans intention que l'on a fait voltiger leurs chlamydes, et ce mouvement ferait allusion au cours et aux révolutions de la Lune. Les étoiles qui figurent dans le champ sont celles qui brillent au firmament et servent de cortége à la déesse de la nuit. Au-dessous du buste de Diane, à la gauche

neur d'Apollon, et dans toute l'histoire de ce dieu on retrouve toujours du loup : pendant sa grossesse, Latone avait été effrayée par un de ces animaux. Il est bien à croire que ces épithètes de λύκειος et de λυκαῖος, *lycéen*, avaient pour origine autre chose que les loups, et qu'elle venait de quelque ancien mot grec qui exprimait la lumière, tel que λύκη, et peut-être λὺξ, qu'on retrouverait dans le mot *lux* des Latins. Les titres de Λύκειος et de Λυκεία donnés à Apollon et à Diane s'expliquent beaucoup mieux par cette étymologie que par celle que l'on tire de λύκος, *loup*. Les poètes et les mythologues, la trouvant trop simple et peu propre à leurs conceptions mythologiques, dans lesquelles ils voulaient, pour ainsi dire, donner un corps à toutes les idées abstraites ou peu susceptibles de personnification, auront profité de l'analogie que leur offraient les mots λύκη et λὺξ avec λύκος, *loup*, et cet animal sera devenu, dans leur langage figuré et dans celui des arts qu'ils inspiraient, l'emblème de la lumière et des divinités qui la répandent. On n'a plus vu que le loup, sans songer à l'ancienne allégorie. Dans le mot λυκάβας, *l'année*, on a trouvé des rapports avec cet animal, tandis que peut-être il ne signifiait que la *marche de la lumière* ou *du soleil*. Il en serait de même de λυκηγενής et de λυκόφως, qui, au lieu d'impliquer l'idée de loup, ne seraient, quant au premier mot employé pour Apollon Soleil, que le titre de *fils de la lumière*, peut-être de la lumière éternelle; et le second, qu'on rend par *crépuscule*, ou, suivant l'expression vulgaire, *l'heure entre chien et loup*, doit renfermer plutôt l'idée de lumière, λύκη, que celle du loup consacré à Bacchus jeune ou au Soleil. N'y aurait-il pas aussi quelque rapport entre le soleil ou la lumière et le lynx, animal fabuleux, du moins tel que se le figuraient les anciens, et auquel, entre autres qualités, on attribuait celle d'avoir la vue la plus perçante, comme celle du soleil, qui d'un regard parcourt le monde? Aussi les héros, tels que Lyncée, fils d'Apharée, dont le nom était tiré de celui du lynx, étaient-ils renommés par l'excellence surnaturelle de leur vue, dont on racontait des merveilles; et lorsqu'on sait que le *sphinx*, σφὶγξ, fut d'abord nommé σφὶξ, *sphix*, on serait tenté de croire que le *lynx*, λὺγξ, put être aussi originairement appelé λὺξ, *lyx* ou *lux* : il y aurait une grande analogie ou même de l'identité entre ce mot et celui de λὺξ, *lux* ou *lyx*, équivalent à λύκη, *lumière*. Si l'on admettait cet ancien nom λὺξ pour le lynx, on le retrouverait dans le mot *luchs* qui, en allemand, signifie *lynx*, et il me semble qu'il ne serait pas sans intérêt de prouver que les noms de λὺξ, λύκη, λύκος, λύκειος, et les traditions qui ont confondu ensemble les idées d'Apollon et du loup, ne sont venus que d'une altération qui des mots a passé aux choses et aux faits qui, dans l'origine, n'avaient rapport qu'au soleil et à la lumière.

du grand dessin sur la planche, on voit la tête d'un dieu marin reconnaissable aux *chelæ* ou serres de crabe qui s'élèvent sur son front, et aux dauphins qui se jouent dans les touffes ondoyantes de sa barbe, et qu'on ne distingue qu'avec peine : c'est l'Océan, dans le sein de qui, selon les anciens, la Lune, aussi bien que le Soleil, allait éteindre son flambeau. Aussi la tête de ce dieu est-elle placée sous les emblèmes qui désignent le coucher de la reine du ciel (1). La sculpture de ce bas-relief est d'un beau caractère : les profils, d'un grand style, purs et fermes de dessin, les chevelures simples et disposées de la manière la plus favorable à accompagner la belle forme de la tête, les petites parties de draperie traitées avec goût, tout décèle une savante école et le beau temps de la sculpture grecque. Ce précieux autel, jadis de la collection Borghèse, a été publié par Winckelmann dans ses *Monumens inédits*, pl. 21. [H. 1m,354 = 4 pi. 2 po. — L. 0m,979 = 3 pi. 0. po. 2 li.]

76. Diane Tauropole, bas-relief, n.° 437, pl. 166.

Parmi les nombreuses épithètes inconnues à Homère et à Hésiode, que l'auteur des hymnes orphiques donne à la Lune ou Diane considérée comme Hécate et Mené, la déesse des mois, on remarque celles de *Tauropolos* et de *Taurokéros* (2). La première indiquait les soins qu'elle donnait aux troupeaux, et la protection spéciale dont elle honorait le taureau et le bœuf, si utiles à l'agriculture : aussi avons-nous vu que le taureau, comme en étant l'emblème, était consacré à cette déesse, et l'on connaît une lampe de Passeri (3) en forme d'une tête de taureau, ceinte d'une bandelette, et portant pour inscription ΑΡΘΕΜ. ΙΕΡΟϹ. consacré à Artémis ou Diane, sous le caractère de Tauropole. On sait aussi qu'en Thrace et dans la Chersonèse taurique, d'où le culte de cette déesse fut apporté

(1) Ces dauphins ne se voient pas dans le grand dessin de la planche 170. Ils y ont été omis; on les retrouve dans le dessin de l'autel, et j'ai fait graver cette tête pl. 355. On nommait aussi *chelæ*, selon Winckelmann, *Mon. inéd.* p. 21, les bras d'un môle, d'un rivage, qui se courbait comme se courbent les serres d'un crabe. Visconti regarde comme une particularité unique les dauphins cachés dans la barbe d'un triton, qu'il décrit dans le tome VI du *Mus. Pio-Clem.* pl. LXII. Il faut qu'il n'ait pas fait attention à ceux que l'on voit sur notre autel, où, du reste, ils sont en si mauvais état, qu'il est fort difficile de les apercevoir. Des dauphins se voient dans la barbe de la tête du Nil du Musée royal, n° 347; mais il se pourrait bien que cette tête ne fût pas antique, ou qu'elle eût été retravaillée du temps de Michel-Ange, ou de son école, dont elle porte tout-à-fait le caractère. Visconti fait observer que les têtes de l'Océan et des tritons, que l'on peut confondre, offrent un caractère distinctif dans les différences que présentent les unes et les autres : celles des divinités subalternes de la mer ont les yeux, les joues, le menton et la poitrine, garnis d'appendices ou de peaux, en forme de nageoires de poisson; ce qui n'a pas lieu pour l'Océan, le plus vénérable des dieux, et dont les têtes idéales sont traitées avec plus de dignité que celles des divinités secondaires qui peuplaient son empire.

(2) *Hymn.* I, v. 6; IX, v. 2.

(3) Millin, *Gal. myth.* t. I, *explication*, n.° 118, pl. XXIV.

en Grèce, elle était adorée sous le nom de *Taurô*. L'épithète de *Taurokéros* [aux cornes de taureau] convenait parfaitement à la Lune, dont le croissant rappelait les cornes de cet animal. Ici la déesse paraît la tête ornée de ce croissant que nous ne lui avons pas vu dans les bas-reliefs précédens. Sa longue tunique laisse ses traits à découvert, et son voile, en s'arrondissant autour de sa tête, donne l'idée de la vîtesse de sa course. Au lieu d'une torche, de la main droite elle tient un fouet, et de la gauche elle agite les rênes de ses coursiers. Ici ce ne sont plus des chevaux que les Heures ont attelés au char de la déesse : ce sont deux taureaux qui, la tête haute et obéissant à l'impulsion de leur maîtresse, se hâtent de la transporter vers Endymion. On voit par la disposition et le sujet de ce bas-relief, qu'il s'accorde avec celui qui lui est opposé sur l'autre côté du sarcophage décrit plus haut (72), et qu'ils peuvent être les copies d'un monument qui les réunissait tous les deux. Diane Tauropole se trouve encore représentée dans une riche composition qui orne un beau diptyque en ivoire du musée de Sens, qu'a publié Millin (1).

77. Autel de Diane Thyréatique, *marbre pentélique*, n.° 523, pl. 167.

La forme triangulaire de ce monument, désigné sous le nom d'*autel*, induirait à penser qu'il servait de base à quelqu'un de ces grands et magnifiques candélabres, tels qu'on en voit au Vatican (2) et au Musée royal, et qui contribuaient tant à la décoration des temples. Cette forme, laissant peu de place à la partie supérieure, convenait au fût d'un candélabre et aurait été peu propre à des sacrifices ou à des offrandes. Notre monument est aussi remarquable par l'élégance de son ensemble que par la richesse de ses détails. Nous n'avons pas encore eu l'occasion d'attirer l'attention sur les élégantes bandelettes qui, de même qu'ici, garnissent souvent les angles des autels et paraissent une suite d'olives enfilées. Ce ne sont pas de simples ornemens; c'était un signe de consécration. On les voit entourer la tête des prêtres et celle des victimes : elles mettaient sous la protection des dieux tous les objets auxquels on les suspendait. Ces bandelettes, faites de laine crue, étaient ordinairement blanches, nouées à des distances égales par des liens de pourpre; les nœuds étaient blancs lorsque la bandelette était pourpre. On ne saurait mieux les comparer qu'à des jarretières en usage aujourd'hui. Ces bandelettes servaient dans les expiations, et il est probable que l'on en garnissait les *érésiones*, branches d'olivier ou de verveine chargées de fruits, que les Grecs offraient aux dieux dans certaines fêtes, et que portaient à la main les supplians. On les leur voit dans des peintures antiques, et cet usage s'est perpétué dans des fêtes et des cérémonies napolitaines. Il doit remonter à ces anciens temps où les troupeaux et les fruits de la terre formaient

(1) Dans la *Galerie mythologique*, t. I, *explication*, n.° 121, pl. XXXIV, et dans les *Monum. antiq. inéd.* t. II, p. 341.

(2) *Mus. Pio-Clem.* t. V, pl. 1, 5.

toutes les richesses : en consacrant aux dieux les prémices des biens de l'agriculture et la plus belle laine de ses troupeaux, on leur offrait ce que l'on avait de plus précieux et ce qui devait leur être le plus agréable. Quelques bas-reliefs offrent des génies qui tiennent ou qui font de pareilles bandelettes, nommées *vittæ, infulæ,* par les Romains, et *στέμμα* [*stemma*], *στεφάνη* [*stephanê*], *στεφάνωμα* [*stephanôma*], par les Grecs. On en parait aussi les candélabres, et il se pourrait que les ornemens d'architecture en forme de perles elliptiques, que l'on nomme des *perles,* fussent originairement des bandelettes dont on eût entouré les temples et les autels pour les mettre sous la garde spéciale des dieux. Eudocie donne, p. 142, des détails curieux sur l'*érésione :* elle cite Pausanias, où ce passage ne se trouve plus.

Les ornemens de notre autel indiqueraient qu'il n'était pas consacré à Diane seule, mais qu'on l'avait placé sous la protection de plusieurs divinités. La partie supérieure, décorée de têtes de bélier, eût été vouée à Jupiter Ammon ou à Mercure. Les épis de blé de la base, si celle-ci n'y a pas été ajoutée, appartiendraient à Cérès. Le parasol, et le *flabellum,* éventail en forme de feuille, qui sortent de guirlandes soutenues par des bucranes, rappelleraient encore cette divinité ou bien Bacchus. Aux Sciéries, fêtes de ce dieu à Aléa en Arcadie, on portait son image sous un parasol. Les Scirophories d'Athènes, consacrées à Minerve ou à Cérès et à Proserpine, offraient une cérémonie du même genre : on y promenait en pompe un dais blanc [*σκίρον*] de la citadelle au temple, nommé de là dit-on, *Sciron,* et que les Salaminiens avaient élevé à Minerve dans le dème de Phalère. Les autres ornemens de l'autel présentent un tympanon et des cymbales, attributs de Cybèle. Les grands bas-reliefs ont rapport à Diane. Ainsi l'on voit qu'en consacrant cet autel on a pu joindre à cette divinité Mercure, Bacchus, Cérès, Cybèle et Minerve, pour attirer sur ceux qui l'érigeaient les faveurs de six des grandes divinités. Ce monument faisait partie de la collection Borghèse, stanza 4, n.os 21, 22 et 23. [H. 1m,011 = 3 pi. 1 po. 4 li.]

78. DANSEUSES SPARTIATES AUX FÊTES DE DIANE, n.° 523, pl. 168.

IL est peu de bas-reliefs plus gracieux que ceux qui décorent les trois côtés de la base de candélabre dont il vient d'être question. A la naïveté de l'ancien style ces jolies figures réunissent toute l'élégance des beaux temps de la sculpture grecque : finesse et pureté de formes, mouvemens simples, draperies légères, on y trouve tout ce que nous offrent de plus séduisant les compositions les plus aimables de la sculpture antique, et tout l'attrait que font éprouver les charmantes danseuses des peintures d'Herculanum. D'une saillie peu sentie, et qui ne fait jouer qu'avec douceur les lumières et les ombres, ces bas-reliefs n'en ont pas moins tout l'effet qu'on peut leur desirer; et, malgré les lésions que le temps leur a fait éprouver, on voit que le travail en était franc et soigné, et qu'il

décèle une main habile et une bonne école. La pauvreté où nous sommes de bas-reliefs d'époques certaines et postérieures à celle des sculptures du Parthénon, ne permet pas de se hasarder à en assigner une à notre monument; mais peut-être certains détails donneraient-ils lieu de penser que ces bas-reliefs sont d'une date plus rapprochée que ceux des monumens choragiques, imitations embellies de l'ancien style. Ici l'imitation est encore plus libre et s'éloigne davantage des premiers types, et cependant la pose droite de deux figures, la disposition de leurs pieds, de leurs mains, offrent encore des traces non équivoques de cet ancien style hiératique ou sacré qui prévalut pendant long-temps dans les temples, et dont la sculpture conservait avec respect la tradition, tout en la modifiant dans les productions que son ciseau religieux consacrait aux dieux.

Quelque simples que soient nos bas-reliefs, ils n'en sont pas moins susceptibles de plusieurs interprétations, et les maîtres de la science archéologique, Winckelmann, Zoéga, Visconti, ne sont pas tout-à-fait d'accord sur leur sujet. On aurait dû croire qu'il serait éclairci par des compositions analogues qui font partie de la collection Albani (1) et de celle de la bibliothèque Saint-Marc à Venise; et cependant, malgré la lumière que de savantes discussions y ont répandue, il y règne toujours une sorte d'incertitude, et l'on ne sait à laquelle de ces opinions on doit s'arrêter. Mais il me semble que l'on courrait peu de risques en penchant vers celle de Visconti, qui, le dernier, a tenté l'explication de ces bas-reliefs (2), et qui, pouvant mieux que personne apprécier la validité des raisons des deux autres archéologues, n'a pas cru devoir renoncer aux idées qu'il avait émises et qu'avait combattues Zoéga. Winckelmann pensait que nos élégantes danseuses, ainsi que celles des autres bas-reliefs, représentaient les *Horæ*, les Saisons, dont pendant long-temps on ne reconnaissait que trois, sous les noms d'*Eunomie*, d'*Irène* et de *Dicé* [l'ordre, la paix, la justice], avant que l'on en eût porté le nombre à quatre. Cette opinion est appuyée de toute l'érudition et de tout l'esprit dont Winckelmann savait si bien entourer un sujet. Zoéga n'en met pas moins à soutenir la sienne. Il n'a pas recours à l'allégorie ou aux créations mythologiques, et en cela il se rapproche de Visconti, avec lequel il ne diffère au fond que sur certains points. L'archéologue danois (3) pense que ces jeunes filles, appartenant à la classe des *hierodouloi*, desservans des temples, étaient attachées à leur service, et que, figurant aux fêtes et aux cérémonies publiques, elles les embellissaient et les égayaient par leurs danses et leurs chants. Le temple de Diane à Éphèse avait un chœur nombreux d'hiérodules. Celles de Vénus à Corinthe étaient célèbres; et, sous le surnom d'Érycine, cette déesse voyait en Sicile une foule de jeunes beautés desservir ses autels. Notre bas-relief et ceux de la villa Albani et de Venise nous représentent ces jeunes filles comme de véritables danseuses,

(1) Winckelmann, *Mon. inéd.* t. I, p. 57; t. II, n.os 47, 48, 49.

(2) *Mus. Pio-Clem.* in-8°, t. III, p. 163.

(3) *Bassi-rilievi* &c., t. I, pl. XX; 238, pl. b, II.

dont les pas sont étudiés et les attitudes cadencées : elles adressent leurs prières et leurs offrandes aux pas mesurés de la danse. La légéreté de leur costume indique assez qu'elles veulent être libres dans leurs mouvemens; et comme cette manière d'être vêtu leur est particulière, elle semble propre à désigner des personnes qui font leur état de la danse. Sur d'autres monumens, de jeunes filles dansent ainsi autour des autels ou des trophées. Il est bien à croire que chez les anciens, dans les cérémonies et les fêtes, qui étaient des espèces de représentations théâtrales, où tout était réglé au son du chant et des instrumens, ce n'étaient pas le peuple ou les assistans qui formaient des danses aux pompes solennelles ou dans les temples; ils y auraient troublé l'accord de l'ensemble, et n'y auraient apporté que du désordre : mais des jeunes gens des deux sexes, choisis et instruits par les choréges, paraissaient dans les fêtes, et mêlaient aux cérémonies religieuses leur gaieté ou leur tristesse, réglées par le rhythme de la poésie et les modes de la musique et de la danse. Les fêtes d'Alcinoüs, décrites avec tant de charme par Homère, offrent déjà les traces de cette danse soumise aux règles de l'art, et tout autre que des mouvemens ou des sauts sans ordre et que les brusques élans du plaisir; de tout temps, ainsi qu'on le voit chez les sauvages, on dut réunir la pantomime aux pas pour exprimer par la danse les affections de l'ame. Nos bas-reliefs retracent une fête où l'on se livre à la joie, mais à cette joie qui n'est pas celle des transports frénétiques des orgies de Bacchus ou de Cybèle, et qui, unie à la dignité, convenait à celle de Diane et de ses cérémonies. La tunique dorienne sans manches que portent nos jeunes danseuses, la manière dont elle est relevée au-dessus des genoux, leurs couronnes qui caractérisent des fêtes consacrées à Diane, ont fait penser à Visconti que ce pouvait être en son honneur que ces jeunes prêtresses exécutaient quelque danse sacrée, telle que celles qu'on célébrait aux Carnées, aux Promachies, ou aux fêtes de Diane Caryatide; et en rattachant le sujet de notre bas-relief à un événement historique et d'une date connue, ce savant archéologue y a ajouté cet intérêt qu'il sait si bien répandre sur les objets qu'il traite, et qui dans les monumens des arts s'attache toujours à la représentation des faits dont ils nous transmettent le souvenir.

Le petit territoire de Thyrée ou de Cynurie, vallon sur les confins de l'Argolide, habité par un peuple très-ancien du Péloponnèse, fut pendant long-temps une pomme de discorde entre les Argiens et les Lacédémoniens. Après plusieurs combats sanglans où les succès furent partagés, ces derniers, au nombre de trois cents, remportèrent sur un même nombre d'Argiens ou de Thyréates une victoire décisive (1), mais chèrement achetée; car il ne resta que deux Argiens et seulement un Spartiate, le célèbre Othryade, qui, blessé et laissé parmi les morts, éleva un trophée et écrivit de son sang, sur son bouclier, que les Spartiates vainqueurs étaient

(1) Ce combat eut lieu dans la LVIII.e olympiade, et mit fin à la guerre qui avait commencé dans la XV.e olympiade. *Voyez* C. O. Muller, Dorier, t. I, p. 154, 158, 172.

restés maîtres du champ de bataille. Il se tua ensuite pour ne pas survivre à ses frères d'armes. Son dévouement inspira les poètes et les artistes, et plusieurs pierres gravées nous en ont conservé le souvenir. Cette victoire très-importante pour Sparte assura sa prépondérance dans le Péloponnèse; la mémoire en fut perpétuée par des fêtes et des jeux gymniques, les Gymnopédies (1). Deux chœurs, l'un de jeunes gens, l'autre d'hommes faits, dansaient tout nus en chantant les vers de Thalétas de Gortyne ou ceux d'Alcman, et les pæans de Dionysodote. Les choréges avaient la tête ceinte de couronnes nommées *thyréatiques*, en l'honneur de la victoire de Thyrée et de Diane, à qui l'on en rendait grâces. Ces couronnes, mentionnées par Athénée (2), étaient faites de feuilles de palmier, et, d'après les bas-reliefs, elles se croisaient et formaient une espèce de réseau qui ressemble à une corbeille. On les appelait *thyréatiques* et *psilinoi*, selon Sosibius de Laconie cité par Athénée. Dans les Promachies on portait des couronnes nommées *stlengides*, qui, faites de roseaux, devaient avoir beaucoup de rapport avec celles de feuilles de palmier. Les passages des auteurs ne disant pas que de jeunes filles spartiates parussent aux Gymnopédies et aux Promachies, Zoéga doute qu'elles soient représentées sur ces bas-reliefs; il pense d'ailleurs qu'elles auraient dû être nues. Mais Visconti croit qu'il ne s'agissait pas d'une nudité absolue, surtout pour des fêtes en l'honneur de Diane, et le costume léger de ces jeunes danseuses peut justifier le surnom de *phainomérides* [qui montre ses cuisses] qu'on leur donnait. En dansant et en tournant sur elles-mêmes, ainsi que l'indique le mouvement de leurs tuniques, elles devaient mettre leurs cuisses à découvert presque autant que lorsque, vêtues du *schistos*, ouvert sur les côtés, elles laissaient voir toute la partie inférieure de leur corps. Mais on peut accorder Zoéga et Visconti : ces jeunes vierges de la classe des *hiérodules*, attachées au service des temples, auraient été plus particulièrement dévouées au culte de Diane Thyréatique. Celle qui, vêtue d'une robe longue, est dans une attitude familière aux bacchantes, dirige la danse au son du tympanum, et elle-même y prend part. Les draperies légères de son ample *chitôn podère*, ou tunique talaire, et celles de ses compagnes, laissent deviner la beauté et la souplesse des formes qu'elles recouvrent; une exécution facile caractérise le travail d'une bonne école, et l'on sait gré à la belle danseuse du désordre que la chaleur de la danse a apporté dans l'arrangement de son *peplus*. Peut-être cette ménade qui s'est jointe à la danse, ne portait-elle pas la même couronne que les danseuses sacrées, et c'est du moins à la restauration que cette figure doit celle dont sa tête est ceinte.

(1) Pausan. *Lac.* c. XI, 7.

(2) Édit. de Casaubon, t. I, p. 678. Hésychius n'apprend rien sur ces couronnes; il dit simplement qu'elles sont propres aux Lacédémoniens. Parmi les surnoms d'Apollon et de Diane, on trouve celui de *Thyréen*, venant, dit-on, des portes, θύραι, *thyræ*, qui étaient sous leur protection. Mais ici cette étymologie ne conviendrait pas à l'épithète de *Thyréate* appliquée à Diane, et l'histoire en fournit une plus certaine et plus satisfaisante.

79. Autel de Diane, pl. 167.

Ce bel autel fait partie du musée de Marseille. Je ne le donne que pour remplir une place vide de ma planche, et parce qu'il offre des rapports avec notre autel de Diane. On peut faire observer que la bandelette n'en orne pas seulement les angles, mais qu'elle fait tout le tour de l'autel.

80. Mars et le signe du Scorpion, *voyez* 22 *bis*.

81. Autel et Génies de Mars, *marbre pentélique*, n.° 331, pl. 130-187.

Aucun peuple ne fut plus belliqueux et plus passionné pour la gloire que les Grecs et les Romains; et l'on croirait que de tous côtés, sur leur sol illustré par tant de combats et de triomphes, devaient s'élever des temples, des autels et des statues en l'honneur du dieu de la guerre, et cependant c'est une des divinités auxquelles la sculpture et l'architecture ont rendu le moins d'hommages et dont les monumens sont le plus rares. Il existe très-peu de statues de Mars, et encore le petit nombre en contient-il plusieurs qu'on a décorées légèrement de ce titre, auquel leurs droits sont plus que douteux, et qui ne représentaient pas jadis l'Arês des Grecs, le Mars des Romains. Pline ne cite que quatre satues de ce dieu à Rome, la ville de la guerre et qui reconnaissait le fils de Mars pour son fondateur. Pausanias n'en trouva guère plus en Grèce, où ce dieu n'avait de temples qu'à Athènes, à Géronthres en Laconie, à Hermione dans la Corinthie, et à Mantinée; et si on lui en éleva plus de trois à Rome, ils ne sont pas indiqués par les auteurs anciens. On en voyait un, selon Strabon, à Suna dans la contrée de *Reate* [Rieti] en Ombrie, chez les Sabins. La Gaule n'en offrait qu'un au confluent du Rhône et de l'Isère, dont il est question dans Strabon; et le plus ancien des temples de Mars, si Hérodote ne l'a pas confondu avec quelque dieu égyptien, serait celui qu'on lui consacra à Paprémis, où il avait aussi une statue colossale. On rencontre bien encore dans ces auteurs quelques temples de Mars, mais en très-petit nombre; entre autres, celui qu'il avait dans la citadelle d'Halicarnasse, et dont il est fait mention par Vitruve. Mais il n'en est pas moins positif que de toutes les grandes divinités c'est peut-être, après Saturne, celle dont le culte fut le moins répandu; et si on l'invoquait pour obtenir des succès dans les combats, il paraîtrait du moins qu'on lui en témoignait peu sa reconnaissance. Peut-être pensait-on que, quelque glorieuse que pût être la guerre, elle laissait après elle trop de regrets pour qu'on fût très-disposé à remercier le dieu qui l'avait suscitée et ensanglantée par ses fureurs. Cela serait conforme aux idées des Grecs, chez lesquels, dans les guerres qui s'élevaient entre eux, il était défendu par les lois d'ériger des trophées durables qui, en perpétuant le souvenir de leurs dissensions, les eussent

peut-être ranimées. On dirait qu'une vengeance céleste a fait disparaître les monumens du dieu de la guerre, pour le punir des attentats dont sa main sacrilége s'était rendue coupable envers les sanctuaires et les statues de tant d'autres divinités.

La rareté des monumens de Mars cités par les anciens, ou que les hommes, et le Temps, cet autre dieu de destruction, ont laissés subsister, ne rend que plus précieux les restes de l'antiquité que l'on peut croire lui avoir été consacrés. C'est non seulement à ce titre, mais sous le rapport de son élégance et de la beauté de son exécution, que se recommande l'autel ou plutôt la base de grand candélabre du Musée royal. Il faisait autrefois partie des antiques de la bibliothéque de Venise; et les répétitions qu'en possèdent la galerie de Florence, le musée britannique et le palais Picchini à Rome, montrent que les sujets qui y sont retracés, avaient été fort goûtés, et qu'ils avaient eu pour modèle un original qui jouissait de quelque célébrité. La forme de cette base, quelques détails des bas-reliefs, la bandelette qui orne les angles, portent même à croire qu'il était dû à quelque sculpteur grec. La manière dont on en a composé au Musée royal un nouveau monument terminé par un beau vase en marbre, ne manque pas d'élégance; mais il est cependant à regretter, pour la connaissance de l'antiquité, que de pareilles compositions formées d'élémens divers fassent perdre de vue la destination primitive des monumens. Celui-ci, dans sa partie supérieure, est décoré de têtes de bélier, animal consacré avec autant de raison à Mars qu'à Mercure, puisqu'on avait donné son nom à la terrible machine de guerre qui renversait les murailles, et qui rappelle le titre de *destructeur des murailles*, τειχεσιπλήκτης et τειχεσιϐλήτης, qu'Homère donne au dieu Mars (1). Les sphinx qui supportent la base, pourraient avoir quelque rapport avec cette divinité, quoiqu'ils ne lui fussent pas consacrés, et ils feraient allusion aux ruses de la guerre, aux hommes qu'elle dévore, et aux tombeaux qu'elle fait élever et qu'elle peuple, et dont souvent, chez les anciens, les sphinx étaient censés les gardiens. Ici Mars ne s'offre pas avec l'appareil effrayant des combats. Il n'est représenté que par des génies qui portent ses armes, un casque grec, le grand bouclier rond des Argiens, et l'épée courte et large ou *parazônion*. On ne voit pas la hache d'or et la cuirasse d'airain que lui donne l'hymne attribué à Homère (2), et qui paraît être de l'auteur de ceux qui passent sous le nom d'Orphée. La simple chlamyde que portent ces génies, dont les formes soutenues et fermes indiquent la vigueur, convient à leur caractère guerrier. On pourrait les désigner sous le nom d'*hoplophores* [qui portent des armes], et l'on y retrouverait un des surnoms de Mars, qualifié ὁπλοφόρος et ὁπλοχαρής [le belliqueux, qui se plaît aux armes]. Je ferai remarquer que l'on aperçoit une tête de belier sur la visière du casque porté par un de ces génies. J'avais pensé que ces bas-reliefs pouvaient rappeler ces courses armées, les *hoplitodromies*, qui avaient lieu dans quelques jeux de la Grèce: mais

(1) *Iliad.* E, 31, 455. (2) *Hymn.* VII.

il paraît, d'après ce que rapporte Pausanias (1), que les *cnémides* ou jambarts faisaient partie des armes qui y étaient en usage, et l'on n'en voit pas ici. Au reste, rien n'empêcherait de penser que le candélabre dont nous avons la base, pouvait être aussi bien consacré à Vénus qu'à Mars. Ces jeunes enfans ailés seraient des amours qui ont enlevé les armes du dieu qu'a vaincu la déesse de la beauté, et qu'ils vont déposer à ses pieds. On pourrait y voir exaucer les vœux d'Orphée (2), qui engage le dieu des combats à arrêter l'effusion du sang des mortels et à venir dans les bras de la belle Cypris, et en compagnie de Bacchus, se livrer à de plus doux plaisirs que ceux de la guerre et de la destruction, et, abandonnant ses armes pour les travaux de Cérès, à protéger la paix qui peuple la terre et y répand l'abondance et le bonheur. Voyez *Mon. du Musée,* t. IV, pl. 15, et *Musée français,* t. IV, où ce joli monument a été dessiné par M. Troquet et gravé par M. Victor Texier. [H. 0^{m},720 = 2 pi. 2 po. 7 li. — L. 0^{m},597 = 1 pi. 10 po. 1 li.]

82. NAISSANCE DE VÉNUS, bas-relief, *marbre,* n.° 384, pl. 224.

De toutes les traditions que l'antique mythologie avait, par les récits des poètes, transmises sur la naissance de Vénus, il n'y en a pas qui convienne plus aux arts du dessin que celle qui, chantée par Homère, l'a aussi été par Hésiode (3). Pouvant se mettre en action, elle se prêtait aux scènes les plus riantes et aux jeux les plus variés de l'imagination : aussi la sculpture s'est-elle emparée de ce sujet, qui offrait à son génie tout le charme qu'elle pouvait répandre sur ses plus riches compositions. Il ne paraît pas cependant, malgré son ancienneté attestée par les premiers poètes, qu'il soit entré de bonne heure dans le domaine de la sculpture, ou du moins on ne voit pas, d'après les auteurs, qu'il en soit question avant Phidias; et encore Phidias ne l'avait-il traité que de la manière la plus simple, en représentant sur la base de son Jupiter Olympien l'Amour recevant Vénus au sortir de la mer. C'était sans doute cet Amour céleste, le premier des êtres, à qui l'univers devait sa naissance et le développement de ses germes. Ce n'est que sur des monumens d'une antiquité beaucoup moins reculée, et surtout sur des sarcophages, que se voit représentée la naissance de Vénus; et ces images gracieuses rappelaient souvent à plus d'un voyageur arrêté devant le monument funèbre, que la déesse de la beauté, aussi changeante et aussi mobile que les ondes qui l'avaient produite, faisait le bonheur et le malheur de la vie.

Kronos [Saturne], fils d'Ouranos [le Ciel] et de Ghê [la Terre], excité par son ambition et par sa mère, avide de venger les Titans, ses enfans, retenus en prison par son époux Uranus, le mutila avec une *harpê* ou faux d'*adamas* [d'acier, et non de *diamant*], de la manière la plus cruelle et la plus humiliante, et, d'après Hésiode, ce fut au moment où Uranus oubliait Ghê dans

(1) 2 *Eliac.* c. x. (2) *Hymn.* LXV. (3) *Théog.* v. 191-206.

les bras de la Nuit. Saturne ne réussit cependant pas selon ses desirs à lui enlever tout espoir de postérité (1). Du sang jaillissant en abondance de la blessure, et que la Terre recueillit dans son sein, naquit une foule de divinités, les Érynnies, les puissans Géans aux cent bras et les nymphes Mélies. Saturne, après son forfait, jeta dans la mer les sources fécondes de la puissance génératrice de son père : pendant long-temps ces débris portés par les vagues errèrent à l'aventure; enfin, mêlés à l'écume de la mer, ils s'arrêtèrent près de l'île de Chypre. La chaleur vivifiante et la force créatrice d'Uranus, n'étant pas encore éteintes, fermentaient et agissaient. On vit sortir du sein des ondes une jeune déité d'une beauté céleste. Née au milieu de l'écume de la mer, la fille d'Uranus et de la Nuit reçut le nom d'*Aphroditè,* qui retraçait son origine (*aphros*, en grec, écume). Les dieux et les hommes cependant l'appelaient *Cypris* et *Cyprogénie,* en l'honneur de l'île qui avait donné le jour à la déesse de la beauté, et *Cythérée,* en mémoire de Cythère, où Zéphire, la balançant doucement sur les flots dans une coquille de nacre, l'avait fait aborder peu après sa naissance, et où, selon l'hymne homérique, elle fut élevée par les Heures ou les Saisons. Ce fut, à ce qu'il paraît, de ces îles que se répandit en Grèce le culte de cette déesse qu'y avaient apporté les Phéniciens, chez qui elle était adorée sous le nom d'*Astartè,* fille de Syria et de Tyrus, et épouse d'Adonis; et, d'après l'origine, pour ainsi dire marine, de ce culte, il serait assez extraordinaire que l'imagination brillante des Grecs n'eût pas fait naître leur Vénus au sein de la mer : aussi, suivant ces idées, Orphée (2) nomme-t-il Thétis *la mère de Cypris.*

Vénus vient de naître : elle paraît ici dans la coquille qui lui sert de char, et sur laquelle la troupe des divinités marines la fait voguer vers Cythère; la déesse se trouve, pour ainsi dire, en famille, et les tritons, les néréides, comme enfans des ondes, semblent s'occuper de la beauté de la nouvelle déesse. Simple et dans sa première innocence, elle jette avec étonnement ses regards sur le spectacle animé qui de tous côtés l'environne et qui charme ses regards. La déesse sans vêtement est telle qu'on représente Vénus Anadyomène, et que l'avait offerte Apelles lorsqu'il la peignit sous les traits de sa maîtresse, la belle Phryné, au moment où,

(1) Hésiode, *Théog.* v. 170-206. *Voyez* aussi l'*Aglaophamus* de M. Lobeck, t. I, p. 503 *et suiv.* Ces traditions, les plus anciennes qu'ait transmises la théologie la plus reculée des Grecs, et qu'on retrouve dans les poésies orphiques, avaient rapport à des révolutions terrestres, ou plutôt à celles qui eurent lieu dans les anciens cultes. Celui des plus antiques divinités célestes fut renversé par des sectes nées dans son sein. Les persécutions dont il fut l'objet, le sang qu'on répandit, lui rendirent de nouveaux prosélytes. Ce ne fut qu'après une longue alternative de succès et de revers, que sur les débris du culte d'Uranus ou des premiers dieux s'établit celui de Saturne ou des Titans. Victimes à leur tour de violences pareilles à celles qu'ils avaient exercées contre les partisans d'Uranus, ils finirent par se voir expulsés par Jupiter à la tête des dieux de l'olympe, race bien moins ancienne, et dont le culte nouveau se fonda sur les ruines de ceux qu'il avait remplacés.

(2) *Hymn.* XXII, v. 7.

venant de se baigner, elle sortit nue de la mer aux yeux de la foule plus ravie de sa beauté qu'étonnée de sa hardiesse. On voit ainsi Vénus, mais couchée, dans une grande peinture d'Herculanum; et une jolie petite terre cuite trouvée à Naples l'offre à genoux, entr'ouvrant les deux écailles d'une coquille bivalve d'où elle va sortir. Notre déesse n'a pour tout ornement qu'une ceinture au-dessous du sein. On pourrait y voir ce ceste divin, ce talisman magique, trésor de séductions et de charmes, et qui soumettait tout à son décevant empire aux cieux, sur la terre et dans les ondes, et qui était un emblème de la beauté, de l'harmonie de la nature, de la reproduction des êtres, et du lien qui les unit les uns aux autres.

Les trois amours ailés qui partagent la conque de Vénus sont *Érôs*, l'Amour; *Himéros*, Cupidon, le Desir; et *Pothos*, la Passion, ou peut-être *Antérôs*, non le dieu qui est opposé à l'Amour, mais celui qui inspire une tendresse réciproque, amour pour amour. Hésiode ne met à la suite de Vénus qu'Érôs et Himéros. Rien ne caractérise ici ces dieux enfans de manière à les distinguer l'un de l'autre; et ce n'était pas ainsi que Scopas (1) les avait représentés avec Vénus dans le temple de cette déesse à Mégare. Chacun de ces jeunes dieux était rendu, selon Pausanias, avec le caractère, l'expression et les attributs qui lui étaient propres. Cependant l'Amour qui tourne les bras vers la déesse, pourrait plus que les autres exprimer l'ardeur qu'elle inspire et qu'il ressent, et ce serait Pothos. De même qu'il y eut plusieurs Vénus, on comptait aussi plusieurs Amours. L'Amour céleste, qui n'inspirait que des flammes pures, était fils de Vénus-Uranie. Un plus ancien encore précéda l'univers, échauffa, anima ses germes et les fit éclore; c'est sans doute cette puissante divinité, née d'elle-même, qu'Orphée (2), qui ne lui donne pas de père, invoque comme le souverain maître des dieux et des hommes, et qui tient en ses mains les clefs du ciel, de la terre, de la mer et du tartare.

Cupidon ou l'Amour vulgaire passait pour être le fils de Mars et de Vénus Aphrodite, et Antérôs reconnaissait pour les auteurs de ses jours Vulcain et Vénus, fille de Jupiter et de Dioné. Il est à présumer qu'un sculpteur des anciens temps, lorsque la sculpture était la fidèle interprète des traditions religieuses, ne se serait pas permis d'entourer Vénus à sa naissance de cette foule d'amours; un seul eût suffi, l'Amour céleste, le premier des êtres, ou, si l'artiste avait suivi la Théogonie d'Hésiode, il n'eût mis près de la déesse qu'Érôs et Himéros. Mais, à l'époque où l'on peut placer notre bas-relief, au second ou mieux au troisième siècle de notre ère, depuis longtemps la sculpture, chez les Grecs et les Romains, n'offrait plus les archives des traditions simples et naïves des anciens poètes, et elle avait adopté les variations multipliées d'une mythologie plus récente qui se prêtait mieux que celle des premiers temps à la richesse ou plutôt à la prodigalité que se plaisaient à répandre dans leurs compositions la sculpture et la peinture de ces temps, qui marchèrent vers la décadence. On ne leur reprochait

(1) Pausanias, *Att.* c. XLIII, 7. Pline, *Hist. natur.* l. XXXVI, c. IV, § VII, parle aussi de la Vénus et du Pothos de Scopas.

(2) *Hymn.* LVII.

pas leurs anachronismes mythologiques, et de faire paraître, comme par anticipation, près de Vénus arrivant au monde, des enfans qu'elle ne dut qu'à son union avec Vulcain et avec Mars. Le cortége de Cypris présente ici des scènes variées, et auxquelles l'artiste aurait donné plus de mouvement s'il n'avait pas été retenu par la symétrie qu'on aimait à trouver dans les compositions des bas-reliefs funèbres. De chaque côté de la conque triomphale de la déesse, un nombre à peu près égal de personnages présente une disposition et des attitudes qui semblent les mêmes au premier coup-d'œil, et où l'on ne trouve de variété qu'en examinant les détails. Vénus et les néréides portées familièrement par des tritons retracent les vers où Orphée (1) fait se jouer sur les ondes les cinquante filles de Nérée aux visages de rose, et où Vénus (2) se plaît, au milieu des flots, à se voir entourée de la foule des animaux marins bondissant de toutes parts. Les Amours ou les Cupidons ne pouvaient être mieux qu'avec des néréides. On les disait enfans des nymphes (3), et de tout temps les bois et les eaux furent très-favorables aux amours. C'étaient aussi des génies, autres que les Amours, fils de Vénus, qui présidaient à la foule des desirs, des goûts et des plaisirs des hommes : chargés de tout ce qui concernait le monde, ils l'étaient encore, avec les néréides, de transporter aux îles des bienheureux les ames des mortels qui avaient fini leur temps sur la terre. Ces Amours offrent ici beaucoup de variété dans leurs jeux : les uns saisissent des dauphins, d'autres fendent les flots sur leur dos azuré (4). Sur la droite, on en aperçoit un que l'on ne voit que par derrière, et qui s'élance à travers l'orbe que forme la queue sinueuse d'un triton; cette petite scène se retrouve dans plusieurs bas-reliefs.

Parmi les autres animaux marins, on remarque la *pristis* ou *pistrix* au long cou de serpent, au museau pointu et aux dents nombreuses et aiguës, dont a pu fournir l'idée le poisson de mer connu sous le nom de *scie, πρίστις*, qui donna aussi son nom à un vaisseau long et léger. Un des navires d'Énée, très-bon marcheur, et dont il est plusieurs fois question dans l'Énéide, se nommait *la Pristis*. Il est à croire qu'il portait à sa proue la figure de quelque monstre marin, dans le genre de la terrible Scylla, dont Virgile (5) termine le corps de femme par une immense queue de *pistrix* ou *pristrix*. Pline (6) parle des *pristæ*, poissons ou cétacés de la mer des Indes, qui avaient jusqu'à deux cents coudées de longueur. Un de nos tritons semble en jouant se défendre contre un de ces terribles animaux, qu'on a été obligé de réduire à la grandeur convenable au bas-relief. Au milieu de la composition, un vieux triton réunit tous ses

(1) *Hymn.* XXIV.

(2) *Hymn.* LXV.

(3) Philostrate, *Icon.* l. I, c. VI.

(4) Orphée, *Hymn.* XXIV, v. 8. Il semblerait que le poète invoque les tritons et les dauphins comme divinités; il les prie de combler de bonheur ceux qui célèbrent les mystères.

(5) *Æn.* l. III, v. 427.

(6) *Hist. nat.* l. IX, c. I, 10. Ce que raconte Pline des baleines, des pristes, des orques, des dauphins, est très-curieux. En rapportant sur ces animaux bien des fables qui avaient cours de son temps, il semble assez disposé à y ajouter foi, ou du moins il ne les réfute pas.

efforts contre une *pristis* et deux panthères marines. Les phoques, les veaux et les lions marins ont pu suggérer à l'imagination des Grecs l'idéal de ces animaux fantastiques. Si ce n'est pas ici un simple jeu de l'artiste, ils pourraient faire allusion aux mystères de Bacchus, auxquels était peut-être initié le propriétaire de ce tombeau. L'on voit par Orphée (1) que les néréides et les dieux marins, ou, si l'on veut, les voyages par mer, contribuèrent beaucoup à répandre dans le monde les mystères de Bacchus et des grandes déesses Cérès et Proserpine.

L'exécution de notre bas-relief est loin de répondre à la richesse de sa composition : elle est même très-médiocre ; et si le sculpteur auquel nous la devons s'est servi de quelque ancien modèle, il est bien à croire que cela n'a été qu'en y faisant de grands changemens qui n'ont pas été à l'avantage de sa copie. Il est à regretter que la manière dont on a traité ce sujet sur notre monument ne nous autorise pas à y chercher quelque imitation de celui du même genre qu'avait représenté Scopas dans une composition célèbre qui, du temps de Pline (2), ornait le temple élevé par Domitius au cirque de Flaminius. On y voyait Neptune, Thétis, Achille; des néréides sur des dauphins et des baleines, des hippocampes, et les tritons, les pristes, d'autres animaux marins qui obéissaient au vieux Phorcus, s'y montraient en grand nombre. Ce bel ouvrage, dit Pline, eût fait la gloire d'un artiste qui y aurait employé toute sa vie. Il serait bien à desirer que notre bas-relief méritât un pareil éloge. [H. 0^{m},525 = 1 pi. 7 po. 5 li. — L. 2^{m},069 = 6 pi. 4 po. 6 li.]

83. NAISSANCE DE VÉNUS, bas-relief, *marbre de Luni*, n.° 443, pl. 224.

Si ce bas-relief-ci est moins riche de composition, ou si du moins il n'offre pas un aussi grand nombre de personnages que le précédent, il lui est bien supérieur par la manière dont ils sont disposés et par la finesse de son exécution. Il faisait de même partie de la collection Borghèse. Il est bien à regretter que le milieu de ce monument ait été entièrement perdu, et que ce que l'on y voit aujourd'hui soit dû à une restauration faite, il est vrai, avec intelligence, mais qui cependant ne donne probablement pas cette partie de la composition telle qu'elle était autrefois. D'après la symétrie qui règne dans ce genre de bas-reliefs, on voyait bien qu'il manquait à celui-ci trois des figures principales, un triton, une néréide et Vénus; mais il n'est pas certain que cette déesse sortît immédiatement de la mer, ainsi qu'on l'a représentée, et qu'elle ne fût pas dans une coquille, comme nous la voyons dans l'autre bas-relief. Ce qui reste d'antique des bras du triton de gauche semblerait même indiquer qu'il soutenait une coquille, et qu'il en était de même de l'autre dieu marin, qui a été refait en entier, ainsi que la néréide qu'il supporte. On a lieu de présumer que ce bas-relief de sarcophage, lorsqu'il était dans son intégrité,

(1) *Hymn.* XXIV.

(2) *Hist. nat.* l. XXXVI, c. IV, § 7.

avait la même longueur que celui que nous avons examiné précédemment. Ici on lui trouve près de dix pouces de moins; et cette longueur, si elle y eût été ajoutée, aurait suffi pour y rétablir la composition d'une manière analogue à celle de l'autre bas-relief : peut-être même eût-ce été plus convenable et mieux dans les idées des anciens, qui n'auraient pas pensé qu'à sa naissance Vénus dût être reçue entre les bras des tritons. N'est-il pas à croire aussi qu'à l'époque où l'on peut placer ce bas-relief, qui ne remonte pas au-delà du second siècle de notre ère, on n'avait pas la délicatesse de représenter vêtue la déesse de la beauté sortant du sein de l'onde? Depuis plusieurs siècles la sculpture avait perdu cette pudeur de ses premiers temps, qui ne lui faisait offrir aux regards et aux respects que sous de riches vêtemens Vénus et les autres déesses. Mais c'est assez s'arrêter à des hypothèses sur ce que pouvait être la partie de notre bas-relief dont il ne reste plus de vestiges. Celle qui s'est conservée, quoique mutilée, mérite d'attirer nos regards.

Le groupe du triton et de la néréide sur notre droite se compose assez bien, et le corps de la jeune déité ne manque pas de souplesse. On a tiré un bon parti de la *pistrix* qui lie les deux personnages et remplit le vide qu'ils laissent entre eux. On en voit une à peu près dans le même mouvement, mais avec le cou moins long, près de Neptune, dans un bas-relief de la villa Albani publié par Winckelmann (1). On peut faire remarquer ici comme une particularité, non qu'elle soit rare, mais parce qu'elle se présente pour la première fois dans nos explications, la manière dont la poitrine du vieux triton est tailladée : c'est pour rappeler les écailles ou les nageoires des poissons, avec lesquels les tritons avaient sans doute beaucoup d'analogie, et l'on retrouve ces appendices à la ceinture du dieu marin. On les voit très-prononcés à la poitrine et sur la figure d'un beau buste d'un dieu marin du Vatican (2). La néréide que porte ce triton offre un joli groupe avec l'enfant qu'elle attire vers elle; et si ce bas-relief ne présentait pas plusieurs enfans qui ne paraissent que des génies servant simplement à enrichir la composition, on pourrait voir dans cette néréide et cet enfant, auxquels le sculpteur semble avoir donné un soin particulier, le petit dieu marin Mélicerte ou Palémon et sa nourrice la néréide Leucothée. Ce groupe est conçu et exécuté avec grâce, de même que celui de la néréide que l'on voit par le dos et qui touche une lyre qu'un amour soutient. Cet instrument se trouve souvent entre les mains de ces divinités marines, et il leur convient d'autant mieux, qu'Orphée, dans son hymne aux néréides, les associe à Calliope et à Apollon. On aime à se représenter le chœur folâtre des néréides voguant aux sons de leurs voix et de leurs instrumens vers Cythère avec Vénus, ou transportant, suivies des génies, les ames des mortels vers les îles fortunées : il est peu de sensations plus agréables que celles que fait éprouver par un beau temps, en pleine mer, la musique unissant ses sons au bruissement du sillage et des lames qui brisent contre le navire. La bandelette qui ceint le corps de cette néréide est

(1) *Mon. inéd.* n.° 111.

(2) *Mus. Pio-Clem.* t. VI, pl. 5.

un ornement ordinaire à ces divinités. Les amours qui sonnent de la conque marine répandent de la gaieté dans cette scène, où tout concourt à célébrer la naissance et le triomphe de la plus belle des déesses. Il n'est peut-être pas inutile de faire observer la forme de convention des flots où se jouent des dauphins, et que l'on trouve comme signe caractéristique de la mer sur des dessins de vases, sur des médailles, et qui, sous le nom de *postes,* s'est introduite parmi les ornemens de l'architecture. [H. 0m,514 = 1 pi. 7 po. — L. 1m,826 = 5 pi. 7 po. 6 li.]

84. Forges de Vulcain, bas-relief, *marbre,* n.° 239, pl. 181.

Que Vulcain (1) soit fils de Jupiter et de Junon, ou que cette déesse jalouse, piquée de ce que Jupiter avait, sans son concours, produit Minerve, ait de son côté donné le jour à cet enfant par sa seule puissance génératrice, peu nous importe pour le moment; et nous pourrions appuyer l'une et l'autre de ces traditions sur l'autorité d'Homère ou sur celle d'Hésiode. Il nous suffit de savoir que l'une ou l'autre de ces divinités, honteuse d'avoir mis au monde un petit dieu aussi laid que l'était Vulcain, le précipita du ciel. L'enfant proscrit roula pendant neuf jours du haut des voûtes célestes; vers le soir il tomba sur les côtes de l'île de Lemnos, dont les habitans lui prodiguèrent tous les soins de l'hospitalité, et guérirent ses blessures : mais il s'était cassé la jambe et il resta boiteux. Cependant, suivant Homère, Vulcain avait été lancé par Jupiter dans la mer, où le reçut Thétis; les grottes profondes de son palais lui furent ouvertes, et il y passa neuf ans à fabriquer les colliers, les couronnes et les autres ornemens dont la déesse de la mer et les néréides aimaient à

(1) Visconti, *Mus. Pio-Clem.* t. IV, p. 82, pense avec Lanzi, que le plus ancien nom de Vulcain, le *Héphaistos* des Grecs, le *Phthah* des Égyptiens, était chez les Romains *Volkanos,* qui, en retranchant le V qui n'était qu'une aspiration, venait d'*Holkanos*, *Holkanus*, que ces savans tirent de ὁλκὴ, que Lanzi rend par *force,* la force du feu. Visconti est plutôt porté à croire qu'on trouverait l'étymologie de ὁλκὴ dans les verbes grecs ἕλκω, ἑλκύω, pour ἐλάω, ἐλαύνω, *opus ductile facio*, expressions signifiant *tirer*, et employées pour les travaux en métaux. *Vulcanus* aurait alors le même sens que *malleator*, l'ouvrier au marteau; et ces notions s'accorderaient avec celles des premiers ouvrages en métal. Les Étrusques donnaient à Vulcain le nom de ϟΝΑꓶΘƎϟ *Sethlans,* écrit en écriture rétrograde. On le trouve sous ce nom dans une inscription de Cortone publiée par Coltellini en 1790, et par Orelli, n.° 1384. Visconti retrouve la racine ἐλάω dans *Sethlans,* dont il retranche l's et le TH que les Étrusques ajoutaient souvent aux mots qu'ils tiraient du grec, comme dans les mots *stlocus* pour *locus*, *stlites* pour *lites*. *Sethlans* serait pour *helans* ou pour le mot grec *elas*, venant d'ἐλάω, et signifierait *l'ouvrier*, de même que le *mulciber* des Latins. Ces étymologies paraîtront peut-être un peu forcées. Visconti rejette celles qui tirent le nom de Vulcain de l'hébreu *Tubalcain*. Isidore, l. VIII, veut qu'il vienne de *volans candor*, et Fulgence, *Myth.* II, 14, de βουλικάπνος, origines que l'auteur du Musée Pio-Clémentin regarde avec raison comme très-absurdes.

relever leur beauté (1). Vulcain s'établit à Lemnos, et, cette île ayant de tout temps été tourmentée par les feux souterrains qui l'agitent encore, il était peu de séjours plus convenables aux ateliers du dieu du feu. Doué d'un génie divin pour tous les ouvrages que l'imagination pouvait concevoir, et que l'adresse était capable d'exécuter en or, en argent et en métaux de toute espèce, il apprit à ceux qui lui avaient fait un si bon accueil les usages auxquels servaient le feu et les métaux. Il devint le dieu du feu et des arts mécaniques, et ceux qui les pratiquaient lui adressaient leurs vœux aussi bien qu'à Minerve; et, comme dieu du feu, il tient une longue torche dans le bas-relief des noces de Thétis et de Pélée (2). Les dieux, à l'envi des mortels, eurent recours à ses talens. Ce fut de ses forges que sortirent les foudres de Jupiter, le collier d'Ériphyle, le sceptre d'Agamemnon, les armes d'Achille, celles d'Énée, la couronne d'Ariadne; et pour son honneur et celui de Vénus, son épouse, on ne parla que trop de l'ingénieux filet d'*adamas* [acier], dans les liens inextricables duquel il la retint entre les bras de Mars (3), aux yeux de tout l'olympe qu'égaya fort ce curieux spectacle. Pour l'aider dans ses nombreux travaux, Vulcain avait sous ses ordres les vigoureux cyclopes, Steropes, Brontès, Argès, qui les exécutaient avec la rapidité de l'éclair et la force de la foudre, ainsi que l'indiquent leurs noms. Ils n'avaient qu'un œil, et il était au milieu du front. De même que les autres cyclopes répandus en Sicile et dans diverses contrées, ceux de Lemnos avaient toujours passé pour les plus anciens et les meilleurs ouvriers.

Notre bas-relief nous offre Vulcain dans sa forge, assis sur un siége dont les pieds façonnés en jambes et en pattes de lion ne manquent pas d'élégance. Il est sans dossier; c'eut été inutile à un dieu dont l'activité n'avait pas besoin de repos. Les fourneaux embrasés laissent échapper au-dehors leurs flammes ardentes. Si les trois ouvriers au milieu desquels travaille Vulcain sont des cyclopes, le sculpteur ne les a pas représentés comme l'eût fait le poète, et comme on voit Polyphème dans une peinture d'Herculanum, et le sculpteur a mieux senti que le peintre que ce qui

(1) Homère, *Il.* Σ, v. 395. Suivant une autre tradition, ce n'est que lorsqu'il était déjà d'un âge fait que Vulcain aurait été chassé du ciel. Il aurait encouru la disgrâce de Jupiter, pour avoir pris contre lui le parti de Junon, et avoir osé la délivrer des liens auxquels il l'avait suspendue entre le ciel et la terre par l'ordre du maître des dieux. Il est bien à croire que toutes ces traditions diverses tiennent à des idées cosmologiques, enveloppées de fables sur l'air atmosphérique, Junon, l'éther ou l'air le plus pur, Jupiter, et le feu, Vulcain. Selon Isidore dans ses *Origines*, l. VIII, c. II, Vulcain serait la foudre que Jupiter lance de l'air sur la Terre. Albricus, *Mythol. &c.* Van Staveren, p. 318, fait naître Vulcain de la cuisse de Junon, comme Bacchus de celle de Jupiter; et si on le dit boiteux, c'est parce que la foudre ou le feu que lance Jupiter ne va pas droit, et décrit des zig-zags. Sans le feu, il n'existerait pas d'arts, et de là Vulcain, ou le feu, est le dieu du feu et des arts.

(2) Winckelmann, *Mon. inéd.* n.° 10.

(3) Un bas-relief de la villa Albani représente ce sujet. Winckelmann, *Monum. inéd.* n.° 27; Millin, *Galerie mythol.* E. 168*, pl. XXXVIII.

pouvait se supporter en poésie eût été intolérable en sculpture : il a eu raison de préférer de manquer à la mythologie que d'offrir une monstruosité. L'un de ces ouvriers est un vieillard que l'âge a déjà courbé et qui a pour coiffure ce bonnet conique que l'on donne à Vulcain et à Ulysse, un *pilidion*, et qui n'est autre que celui que, sans penser à son antique origine et aux têtes divines qu'il a couvertes, portent encore nos ouvriers. Le second forgeron, homme fait et vigoureux, se distingue par la queue longue et touffue qui, saillant au bas des reins, lui donne le caractère d'un faune. Le troisième ouvrier est un jeune homme entièrement nu comme celui que nous venons de voir. Ne pourrait-on pas soupçonner dans ces trois personnages une allusion aux travaux qui occupent l'homme à tous les âges de sa vie?

Si les poètes et les mythologues, s'égayant sur le compte de Vulcain, l'ont représenté comme un dieu estropié, malpropre, toujours ruisselant d'une sueur mêlée de poussière de charbon, et divertissant les banquets de l'olympe (1) par ses bouffonneries et ses facéties, autant que par les ridicules dont le couvraient les infidélités multipliées de Vénus, il n'a pas toujours été aussi mal traité par la sculpture. On voyait bien dans la belle statue d'Alcamène, que ce dieu ne se servait pas d'une jambe aussi facilement que de l'autre; mais il n'était pas difforme, et il avait cette dignité que l'on supposait à tous les immortels. Il nous apparaît sous les traits d'un jeune dieu, tenant un marteau, sur le bel autel ou plutôt *puteal* d'ancien style du Capitole (2). Un groupe du Musée royal l'offre de même comme un jeune homme, avec Mercure, autre divinité qui présidait aussi aux arts qu'il répandait par le commerce. Vulcain est jeune sur des pierres gravées où il s'occupe à forger tantôt un casque, un bouclier, tantôt une cuirasse, la foudre de Jupiter ou les flèches de l'Amour (3).

(1) Vulcain fut réconcilié avec Jupiter par Bacchus, qui le ramena dans le ciel. Ce fait est retracé dans les peintures de beaux vases antiques de la collection d'Hamilton, et l'on voyait le même sujet à Athènes dans un ancien temple (Paus. *Att.* c. xx). Tantôt il rentre à pied dans l'olympe (Millin, *Peint. de vases*, t. I, 10; *Gal. myth.* E, 336, pl. xxxiii); tantôt il est jeune, couronné de lierre, monté sur un mulet (Millin, *Peint. de vases*, t. II, 66).

(2) Vulcain est jeune dans un bas-relief de la collection Rondanini, où il s'apprête à faire sortir d'un coup de hache Minerve de la tête de Jupiter (*Mon. inéd.* t. II, frontispice; Millin, *Gal. myth.* E, 125, pl. xxxvi).

(3) On voit Vulcain forger des flèches sur des pierres gravées. *Voyez* Raspe, n.os 6468-6475-6469. — Aux n.os 6460-6470, il travaille aux ailes des foudres de Jupiter, ou aux talonnières de Mercure.— A la prière de Vénus et de l'Amour, il forge les armes d'Énée; l'Amour est grimpé sur ses épaules, ce qui a quelque rapport avec les espiégleries de ce petit dieu dans notre bas-relief (Lippert, III; Raspe, n.o 6477-6480). — Le dieu des arts forge les armes d'Énée en présence de Vénus, de l'Amour, de Mars, de Minerve, de Mercure, d'Apollon, de Jupiter (sardoine du roi de Prusse, Winck. *Catal. de Stosch*, p. 124, n.o 607). La manière dont cette pierre et la précédente sont gravées dans Gravelle, t. II, pl. xi-xii, est détestable, et le soufflet avec lequel l'Amour souffle le feu, ainsi que l'ensemble de la composition, sont faits pour donner des doutes sur l'antiquité de ces pierres.

Le sculpteur de notre bas-relief lui a donné une haute et riche taille; et sa tête, qui a quelque rapport avec celle de Jupiter, est pleine de ce calme, de cette dignité et de la bonté qui conviennent au génie enfantant des merveilles sans effort, et qui s'accordent avec les épithètes de doux, de paisible et d'auguste, *mitis, mulciber, quietus, augustus*, que des inscriptions donnent à ce dieu (1). Le divin ouvrier, vêtu d'une tunique courte et légère, est occupé à placer l'anse d'un grand bouclier que lui présente un de ses aides, dont l'attitude indique assez le poids de cette armure (2). Derrière lui, la cuirasse et l'épée terminées sont placées sur une base. Le jeune ouvrier donne le dernier poli à une cnémide qui doit protéger la jambe d'un héros. L'autre, achevée, est à terre près du vieillard qui termine un casque : on ne lui voit pas d'outil à la main droite; mais le casque, à la manière dont il est placé, semblerait être sur une espèce d'enclume, et il paraîtrait que l'ouvrier le travaille au marteau, genre de sculpture fort en usage chez les anciens, et dont nous avons parlé plusieurs fois. A quel dieu ou à quel héros favorisé des dieux est destinée cette armure, à laquelle Vulcain lui-même donne tous ses soins? Si le travail de notre bas-relief était grec et de style ancien, on pourrait présumer que ces armes sont celles que Thétis obtient de Vulcain pour Pélée (3) et pour Achille : mais ce bas-relief semble être une production romaine. Si l'on voulait attribuer ces armes à quelque héros, il serait probable que ce sont celles que Vénus fit faire pour Énée par son complaisant époux. L'enfant espiègle qui, caché derrière le fourneau, cherche à enlever le bonnet du vieux cyclope, peut bien, quoiqu'il n'ait pas d'ailes, être l'Amour, à qui Vulcain fournissait aussi des armes, et qui est

(1) Orelli, *Inscript.* n.° 1382.

(2) Il paraît que ces anses, invention des Cariens, et dont la plus grande servait à passer le bras, et l'autre à tenir le bouclier, n'étaient pas connues dans les temps héroïques. Cette arme était alors suspendue au cou par une courroie [*porpax* et *telamôn*] attachée aux deux bouts du bouclier, et qui servait à le porter sur le dos. Hérodote dit que cette courroie était fixée au cou et à l'épaule gauche. En temps de paix, surtout chez les Spartiates, on ôtait les anses des boucliers pour qu'on ne pût pas s'en servir dans des séditions. Les boucliers, nommés en général *aspis* par les Grecs, furent d'abord d'osier, ensuite de planches de bois léger, recouvertes de cuir cru très-dur et garni de métal. Le milieu, relevé et plus fort, était ordinairement chargé d'ornemens et d'emblèmes. Ce furent aussi, selon Hérodote, les Cariens qui les premiers y ciselèrent des figures. La forme des boucliers dans les monumens sert à faire reconnaître les peuples et les héros. Celui des Argiens était rond et très-grand, c'est le *clypeus* des Romains. Le *thyreos* des Grecs, bouclier carré très-long, couvrait l'homme presque en entier, et devint le *scutum* de l'infanterie romaine; il était en forme de tuile creuse et quelquefois plat. Ce mot vient du grec *skytos*, cuir. La *parma* de la cavalerie était ronde, petite et en cuir; c'était la *cetra* des Espagnols et des Africains. Le bouclier celte était du genre du *scutum*, ainsi que ceux des Égyptiens. Les Béotiens en avaient d'ovales, échancrés des deux côtés en demi-cercle; et ceux des Amazones, nommés *peltes*, sont ordinairement en forme de croissant alongé et à pointes arrondies.

(3) A la demande de Thétis, Vulcain, selon Homère, fit une belle épée pour Pélée.

venu recevoir celles de son frère Énée; pour passer le temps, il s'amuse à des plaisanteries de son âge. Ce bas-relief, bien composé, est convenablement traité dans ses détails. Le dessin des figures ne manque pas de correction ni de fermeté, et le Vulcain se fait remarquer par la beauté de son style. [H. 0^m,650 = 2 pi. — L. 1^m,087 = 3 pi. 4 po. 2 li.]

85. MORT D'ADONIS, bas-relief, *marbre*, n.° 424, pl. 116.

PARMI les animaux sauvages qui, dans les temps héroïques, se sont fait une réputation de férocité et sont devenus célèbres par leurs dévastations et par la terreur qu'ils répandaient au loin, les sangliers ont certes le droit d'être placés au premier rang. La chasse remplissait les loisirs que laissait la guerre, et réunissait de même une foule de héros qui se montraient aussi fiers de leurs exploits dans les forêts que de ceux qui les avaient illustrés sur le champ de bataille. On peut citer, en l'honneur des sangliers, celui qui ravageait la contrée d'Érymanthe, et qui, emporté vivant par Hercule, causa une si grande épouvante à Eurysthée, qu'à la vue du monstre écumant de rage il se cacha dans un tonneau ou dans une grande cuve d'airain. Cette victoire d'Alcide fut jugée digne d'être placée au nombre de ses travaux. Le terrible sanglier chargé par Diane de désoler Calydon, pour la venger de l'outrage dont s'était rendu coupable envers elle Œnée, roi d'Étolie, en ne lui faisant pas partager ses sacrifices, réunit contre lui l'élite des héros de la Grèce. La discussion qui eut lieu au sujet de celui des héros qui l'avait tué, suscita même une guerre entre les Calydoniens et les Curètes; et depuis l'on vit Tydée fils d'Œnée, en mémoire de son frère Méléagre, vainqueur du monstre de Calydon, se couvrir d'une peau de sanglier, comme Hercule de celle du lion de Némée (1). La mère du fléau de l'Étolie, la laie de Crommyon près de Corinthe, a transmis à la postérité son nom de *Phaia*, et elle eut la gloire de combattre Thésée, qui la fit tomber sous ses coups. Il est vrai que l'on dit que cette Phaia était une héroïne guerrière très-méchante et de fort mauvaises mœurs; qu'elle portait le trouble dans la Corinthie, qui en fut délivrée par Thésée. On pourrait croire que plus d'un guerrier farouche et turbulent mérita par ses excès le surnom de *sanglier*, comme on a vu dans les temps modernes le comte Guillaume de la Marck être très-flatté de celui de *sanglier des Ardennes*. Quoi qu'il en soit, les sangliers ont joué un grand rôle dans les chasses héroïques; et celui dont les défenses aussi rapides que la foudre (2) enlevèrent à Vénus son cher Adonis, mérite bien de trouver sa place parmi ces héros des forêts.

Adonis, fruit malheureux de l'amour incestueux de la belle Myrrha, fille de Cenchréis, pour son père Cinyras (3), était d'une beauté à laquelle

(1) Apollod. *Bibl.* l. I, c. VIII.

(2) Ovide, *Métam.* l. X, v. 550.

(3) On est peu d'accord sur Adonis, dont l'histoire et le culte, nés probablement en Assyrie ou en Égypte, subirent bien des altérations dans leurs formes et dans leurs interprétations, en passant chez les Grecs et les Romains. Ce per-

rien ne pouvait se comparer sur la terre, et qui le cédait à peine à celle des dieux. Vénus l'avait reçu à sa naissance, et, soignant ses jeunes ans, elle avait encore ajouté toutes les séductions que ses mains et sa science divine pouvaient répandre sur les traits d'Adonis. Ses soins n'étaient pas désintéressés, et elle voyait dans son jeune élève l'amant qui devait un jour partager son bonheur et sa divinité. Il lui fut cependant disputé. Proserpine, à qui peu après la naissance d'Adonis, elle l'avait confié caché dans une corbeille, ne voulut plus le lui rendre dès qu'elle eut aperçu cette merveille de beauté. Il resta plusieurs années dans le palais de la reine des enfers, qui la première lui fit connaître les douceurs de

sonnage mythologique ne fut pas d'abord regardé simplement comme l'amant de Vénus, élevé après sa mort au rang des dieux : c'était chez plusieurs peuples une de leurs premières divinités, que les Grecs, qui s'appropriaient celles de tous les pays, ont confondue avec leur Adonis. Il paraîtrait que c'était l'*Atys* des Phrygiens, le *Gingrès* des Phéniciens, l'*Abobas* des Perses, le *Thammuz* des Babyloniens, au culte duquel se laissèrent souvent entraîner les Juifs, et contre lequel tonna la voix des prophètes. Selon Macrobe (*Saturn.* I, c. I, 21), Adonis n'était autre que le Soleil ou Bacchus jeune, et serait l'Osiris égyptien, dont la femme Isis serait la même qu'Astarté, la déesse qui chez les Phéniciens et les Assyriens répondait à Vénus, et qu'ils donnaient pour épouse à leur Adon ou Adonis. Les uns le font naître à Byblos en Phénicie, et les autres dans l'île de Chypre; et en changeant les lieux de naissance, on n'a fait qu'un personnage des deux Adonis. Si l'on s'en rapportait même aux récits des mythologues et des poètes, il y en aurait plus de deux; car Ovide fait naître le sien en Arabie, au pays des Sabéens. Quoi qu'il en soit, l'histoire d'Adonis n'est pas d'une haute antiquité chez les Grecs, et il n'est question de lui ni dans Homère, ni dans Hésiode. D'après les différens récits des auteurs anciens, et, entre autres, d'Apollodore, *Bibl.* l. III, c. XIV, § 5; d'Ovide, *Mét.* l. X, v. 298-560 — 705-739; d'Hygin, *Fab.* LXIII, LXIV, CCLI; d'Antoninus Liberalis, c. XXXIV : voici en peu de mots l'histoire d'Adonis, sur laquelle ils ne varient qu'en peu de choses. Cinyras, roi de Chypre et mari de Cenchréis, ou, suivant la tradition orientale suivie par Panyasis dans Apollodore et par Antoninus Liberalis, Theias roi d'Assyrie avait une fille nommée *Smyrna* ou *Myrrha*, d'une grande beauté. Recherchée par une foule d'adorateurs, elle les refusait tous, tantôt sous un prétexte, tantôt sous un autre. La véritable raison de son éloignement pour le mariage, était l'amour incestueux dont Vénus l'avait enflammée pour son père; elle n'osait se l'avouer, encore moins osait-elle le lui faire connaître. Sa passion insensée la consumait; sa nourrice, qu'Antoninus Liberalis nomme *Hippolyte*, la découvrit, l'y encouragea, attisa et servit ses feux criminels. Usant de ruse auprès de Cinyras, et lui ayant proposé de lui amener une jeune fille éprise de lui, et de l'âge et de la taille de la sienne, elle fit entrer, à la faveur de la nuit, sans lumière, Myrrha dans la couche de son père. Suivant Hygin, pour satisfaire sa passion, Myrrha enivra son père. Au bout de quelque temps, desirant connaître la jeune beauté qu'il avait pressée entre ses bras dans l'obscurité de douze nuits de plaisir, le roi fit éclairer tout-à-coup son appartement; il vit avec horreur le crime involontaire dont il s'était rendu coupable, et, tirant son épée, il voulut percer Myrrha, qui prit la fuite et erra pendant plusieurs mois. Sur le point de périr de regrets, de honte et d'amour, elle implora la pitié des dieux, et leur demanda d'être enlevée du milieu des vivans, et de ne pas descendre au séjour des morts, que son crime épouvanterait. Ils la changèrent en

l'amour (1). L'affaire litigieuse entre les deux déesses fut portée devant le tribunal de Jupiter, qui, pour accorder les différends, partagea l'année en trois parts, ce qui rappelle son antique division en trois saisons; une portion restait en propriété à Adonis, qui devait consacrer les deux autres également entre les deux déesses rivales. Le traité conclu, le fils de Myrrha, enflammé par les attraits irrésistibles de Vénus, ajouta à la part qui lui revenait celle dont il pouvait disposer. Ce n'était qu'avec regret qu'il voyait le moment où il serait obligé d'échanger les liens si doux et si légers de Vénus contre les chaînes de l'austère Proserpine. Cythérée prodiguait à son amant tous ses soins et tout son amour. Son fils Cupidon l'avait, à son insu, blessée d'une de ses flèches les plus

l'arbre qui porte la myrrhe. Elle était au moment de mettre au monde le fruit de son inceste; l'arbre s'ouvrit et donna le jour à Adonis, que les nymphes reçurent et frottèrent des larmes de sa mère ou de la myrrhe que le nouvel arbre répandait en abondance. Suivant le grand Étymologiste, la fille de Cinyras se nommait *Aôa*, et de son nom son fils reçut celui d'*Aô*, et l'on appela *Aous* un fleuve de Chypre. Le nom d'*Aô* a des rapports avec celui de *Gavas*, que, selon Tzetzès, *Lycophr.* v. 828, les Cypriens donnaient à Adonis; suivant Hésychius, ils l'appelaient aussi *Pygmæon*. Antoninus Liberalis place la scène sur le Liban; ce qui conviendrait bien à l'arbre d'où découle la myrrhe, et s'accorde avec le récit d'Ovide. Il est assez naturel de retrouver en Orient l'origine des métamorphoses qui ont rapport aux parfums. Fulgence, l. III, c. VIII, a peut-être raison de ne voir en tout ceci qu'une allégorie embellie et animée par l'imagination des Orientaux et des Grecs. Suivant lui, *Adon* tire son étymologie du mot grec *adein*, plaire, et indique ce qui est doux et agréable; et la myrrhe aurait mérité le nom d'*Adonis* par la suavité de son parfum. L'arbre qui la produit aime la chaleur la plus vive, et ne saurait vivre sans être, pour ainsi dire, pénétré par les ardeurs du Soleil. Cet astre était le père de toute la nature : aussi Myrrha conçoit-elle pour son bienfaiteur, pour son père, la passion la plus effrénée. La myrrhe passait pour un des plus puissans aphrodisiaques, et il eût été surprenant qu'Adonis, le fils de Myrrha, ne fût pas chérie de Vénus. Cette explication de Fulgence est une de celles auxquelles peut se prêter l'histoire d'Adonis, qui, partie de l'Orient, a dû recevoir bien des additions, et l'on pourrait dire, bien des broderies, en passant d'une contrée à l'autre. Mais, soit qu'on s'en tienne à la tradition orientale, la plus simple et probablement la plus ancienne, soit que l'on considère avec les Grecs, chez qui ne croissait pas la myrrhe, Adonis comme le blé qui passe une partie de l'année sous terre avec Proserpine, et l'autre sur terre avec Vénus, au travers de toutes ces fictions on retrouve toujours l'influence du soleil, ce grand agent de la nature, auquel tous les êtres semblaient devoir leur existence. Mais dans l'origine un roi d'Assyrie le représentait, et on le faisait père d'Adonis. Dans la suite, adopté par les Grecs, ce fut Adonis qui devint le soleil, le principe de vie universel, et en même temps, dans une mythologie moins relevée et plus répandue, lui faisant changer de rôle en multipliant ceux dont on le chargeait, et prenant l'effet pour la cause, le bel Adonis était encore et la myrrhe et le blé, et l'amant de Vénus. Outre les auteurs cités plus haut et entre autres Ovide, qui, sans être riche de détails mythologiques curieux, orne cette aventure de tous les charmes de la poésie, on peut voir Eudocie, p. 24; Méziriac, t. II, p. 258 *et suiv.* et Lilio Gyraldi, *Syntagma* &c. p. 412.

(1) Clém. d'Alex. *Protr.* p. 10, édit. de Potter, t. I, p. 29, 5.

acérées (1). Elle avait d'ailleurs à craindre les tentatives des déesses et des dieux. Adonis était, dit-on, hermaphrodite : Jupiter avait jeté les yeux sur lui et eût pu oublier Ganymède. Apollon n'avait pas eu à se plaindre de lui, et Bacchus (2) l'avait, dit-on, enlevé de Chypre. L'olympe, ses banquets, les hommages des dieux, ceux de Mars lui-même, n'avaient plus de charmes pour Vénus; ses temples, les bois de Cythère, d'Amathonte, de Paphos, ne savaient plus lui plaire; elle ne vivait que pour Adonis: le suivre à la chasse, à travers les forêts, les rochers, la tunique relevée au-dessus du genou, dans le costume de Diane, animer ses chiens de la voix et du geste, veiller sur son amant, tels étaient les nouveaux plaisirs de Cypris. Quoique dans la première fleur de la jeunesse, et doué de cette beauté divine qui réunissait ce que peut offrir de plus délicat l'adolescence des deux sexes chez les mortels, et même chez les dieux, bien qu'il eût été élevé par deux déesses, Adonis n'en était pas moins intrépide; les dangers de la chasse avaient pour lui plus d'attraits que ses innocens plaisirs. Ce n'étaient pas, malgré les conseils de la craintive Vénus, les lièvres, les daims ou les cerfs, et les animaux timides contre lesquels elle excitait son courage, qu'il aimait à poursuivre; c'étaient les lions, les ours, les loups et les sangliers, qu'il se plaisait à combattre et à faire tomber sous ses coups. Un jour, avant de le quitter pour une course rapide à Cythère, Vénus, serrant entre ses bras son cher Adonis, chercha par les récits les plus désastreux à lui inspirer toutes ses craintes, et elle lui recommanda de ne pas déployer sa bravoure contre les animaux que la nature avait pourvus d'armes redoutables de défense. Les cygnes de la déesse l'emportaient à travers les airs, et elle était à peine éloignée, que ses conseils cédaient au courage d'Adonis et à son ardeur pour la chasse. Un sanglier énorme et furieux portait le trouble dans la contrée; on dit même que c'était Mars, qui, brûlant de se venger sur son rival, des infidélités de Vénus, avait pris la forme de ce terrible animal: et comment, avec toute sa valeur, un mortel eût-il pu échapper à la vengeance d'un dieu (3)? On accuse aussi de la mort d'Adonis les muses, qui voulurent se venger de ce que Vénus et l'Amour avaient rendu mères quelques-unes de leur chaste troupe; pour y réussir, montant leurs instrumens et leurs voix sur le mode le plus martial, elles avaient inspiré au jeune héros l'ardeur la plus vive pour la chasse (4). La meute d'Adonis avait lancé le sanglier; le bouillant chasseur se précipite à sa rencontre, le frappe d'un javelot et le blesse. L'animal, écumant de rage, fond sur lui, le renverse, et lui fait dans l'aine une profonde blessure. Vénus

(1) Ovide, *Métamorph.* liv. x, v. 525 *et suiv.*

(2) Athénée, liv. x, c. xxii; Ptolémée-Éphestion dans Photius.

(3) Suivant Ptolémée-Éphestion dans Photius, cité par Méziriac sur Ovide, t. II, p. 363, ce fut Apollon qui se changea en sanglier, et tua Adonis pour venger son fils Érymanthus, rendu aveugle par Vénus, qu'il avait vue nue se baigner avec Adonis, et qui l'avait ainsi puni de son indiscrète curiosité.

(4) Tzetzès *in Lycophr.* v. 828, peut-être d'après Eudocie, page 24. La note de Tzetzès sur le vers 832 dit peu de chose.

entend les gémissemens de son cher Adonis, les cris de ceux qui l'entourent; elle accourt éplorée, lui prodigue de vains secours : la blessure était mortelle; il expire entre ses bras, sans pouvoir être ranimé par les caresses de la plus belle et de la plus malheureuse des déesses.

L'auteur de notre bas-relief n'a pas, dans sa composition, suivi la marche de celle d'Ovide, à moins que ce ne soit le moment où Vénus, sur le point de se séparer d'Adonis, aidée de l'Amour, de la nourrice et des amis du jeune héros, ne lui donne ses derniers conseils et ses dernières caresses. La draperie du fond indiquerait même que la scène se passe dans un palais, et non à la campagne, où la place Ovide. Je ne vois pas trop ce que signifie la cassette qu'on présente à Adonis, et vers laquelle il avance la main, à moins que ce ne soient des présens qu'on lui offre; et il se pourrait que le jeune homme que l'on voit en pleurs et suivi d'un vieillard, eût été envoyé par les habitans de la contrée pour engager Adonis à les délivrer du sanglier qui les désole. On le retrouverait dans la seconde scène armé de deux javelots et lançant une pierre contre le furieux animal, que l'on voit sortir de l'antre qui lui sert de fort. Deux vieux chasseurs viennent inutilement au secours d'Adonis, qui, renversé, oppose au sanglier qui fond sur lui, la faible barrière de son manteau. Cette manière de s'en servir comme d'une espèce de bouclier est très-ancienne : on la trouve souvent sur les monumens, et elle est encore en usage dans plusieurs pays contre les animaux et entre les hommes dans leurs rixes sanglantes. Le chien fidèle d'Adonis cherche en vain à arrêter le sanglier, il succombe. Dans la dernière scène, le jeune homme qui paraît dans les deux autres, semble s'excuser auprès de Vénus d'avoir entraîné Adonis à la chasse, et il vient lui rendre les honneurs divins dans le palais de la déesse; ce qui est d'accord avec les vœux que le poète des hymnes orphiques (1) adresse à Adonis comme à un dieu. Ce jeune homme tenait à la main gauche un javelot dont on aperçoit des traces. Quelques auteurs disent qu'Adonis fut ressuscité par Cocytus, et qu'il fut rendu à Vénus et à Proserpine, entre lesquelles il partageait l'année, en passant six mois sur la terre et six mois aux enfers. Ici cette déesse, assise sur un trône, déplore le sort infortuné de son amant et la perte qu'elle a faite. Son costume, plus grave que dans la première scène où elle est sans diadème, et vêtue d'une robe légère, pourrait indiquer une sorte de deuil. L'Amour près d'elle semble vouloir apporter quelque distraction à sa douleur et lui présenter un miroir. L'autel sur lequel on va peut-être déposer des offrandes en l'honneur d'Adonis, est orné de guirlandes : il est à croire qu'elles étaient composées de roses et d'anémones. La rose, autrefois blanche, ayant été teinte du sang de Vénus, dont les ronces avaient blessé les pieds délicats, elle en reçut la couleur vermeille. Ce fut du sang d'Adonis, que Vénus arrosa de nectar, que naquit l'anémone (2). La laitue était odieuse à cette déesse; c'était sur des feuilles de cette plante qu'elle avait déposé le corps inanimé de son

(1) *Hymn.* LV.

(2) Eudocie, p. 24.

amant : on dit même qu'il était caché sous des feuilles de laitue sur lesquelles il était tombé, lorsqu'il reçut le coup fatal. Il y avait sans doute quelque sens voilé par cette allégorie; car les laitues passaient pour être très-contraires aux plaisirs de Vénus. Le sanglier avait fait trop de mal à cette déesse pour ne pas lui être en horreur; cependant, si l'on en croit Théocrite (1), elle finit par lui pardonner. Les amours l'amenèrent enchaîné aux pieds de la déesse courroucée. Le pauvre animal l'assura qu'il n'avait pas eu le moins du monde l'intention de tuer son amant, et que, le prenant pour une belle statue, il s'était senti emporté par le desir d'imprimer un baiser sur sa cuisse, et qu'au reste il se livrait à sa merci, et qu'elle pouvait briser ses défenses. Pour se punir il les brûla. La déesse trouva si bonne cette singulière justification, qu'elle eut pitié de ce sanglier si soumis, et qui, délivré de ses liens, abandonna les forêts pour suivre la généreuse déesse.

Il est fort à regretter que le temps ait altéré bien des parties de notre bas-relief; car celles qui se sont conservées sont d'un style et d'une exécution assez remarquables : quelques figures, telles que celles de Vénus et d'Adonis, et surtout celle du jeune homme qui pleure et que son costume fait reconnaître pour un campagnard, offrent de très-bonnes poses, des draperies bien entendues, et le dessin en est assez correct. Le sanglier, d'un grand style, est d'un ciseau hardi et ferme, comme tout le reste de cette sculpture. A travers les dégradations qu'ont souffertes les têtes de Vénus et d'Adonis, on aperçoit qu'elles étaient remplies de charmes. On peut faire observer les bandelettes qui entourent une partie des jambes du jeune homme, chaussure qui n'est pas ordinaire et qui se voit aux deux personnages. D'après une gravure, elle laisse les pieds nus : c'est une faute, mais difficile à éviter; car ce n'est qu'en s'approchant extrêmement du bas-relief qu'on aperçoit avec peine, sur le marbre rongé des pieds, les traces des réseaux de la chaussure que présente en entier le Silvain du musée Chiaramonti, pl. XXI. Je dois encore faire observer que, par une méprise très-pardonnable du dessinateur, Adonis sur ma planche a de la barbe. Les éraillures du marbre sur la joue offrent une apparence de barbe qui a pu tromper. Au reste, en en donnant un peu à Adonis, on ne serait pas en contradiction avec Théocrite, qui, dans ses *Adôniazuses* (2), introduit une musicienne d'Argos qui, en célébrant ce héros, dit qu'il n'avait que dix-huit à dix-neuf ans, et qu'un duvet léger et blond voilait à peine ses lèvres. Le voile dans ma gravure serait par trop épais. On y a aussi représenté pieds nus la Vénus qui est à gauche. Elle est chaussée dans le bas-relief, et l'on devrait voir la main droite de l'Amour sur la cuisse gauche d'Adonis, et le miroir que tient l'autre Amour devrait être rond. Rien n'est plus difficile, même avec du talent, du goût et de bons yeux, que de copier au trait des bas-reliefs antiques un peu frustes. Ce bas-relief est beaucoup mieux rendu, t. III, pl. XXIX du bel ouvrage de Bouillon. [H. 0^{m},595 = 1 pi. 10 po. — L. 2^{m},258 = 6 pi. 11 po. 5 li.]

(1) *Idyll.* XXX.

(2) *Idyll.* XV, v. 129, 130.

Après ces détails sur Adonis, il ne sera peut-être pas hors de propos de donner, sur les fêtes qui lui furent consacrées, un aperçu que je tire d'un ouvrage que j'avais entrepris sur les fêtes des anciens, et qui probablement ne sera jamais ni publié ni même terminé.

Les Adonies célébrées à Athènes, dans le mois de munychion, en l'honneur d'Adonis, duraient huit jours, dont les premiers se passaient dans la tristesse, en mémoire de la mort du jeune héros et de sa descente aux enfers, et les autres dans la joie pour célébrer son retour. Nous avons vu que Vénus ne put obtenir de le posséder toute l'année, et j'ajouterai ici que, d'après une antique tradition, la muse Calliope, à laquelle on s'en rapporta, décida qu'il passerait six mois avec Vénus et six mois près de Proserpine : aussi Meursius croit-il qu'il y avait deux fêtes d'Adonis à six mois l'une de l'autre; mais cette opinion n'est pas très-suivie. Il n'était permis qu'aux femmes d'assister à ces solennités; on les voyait courir, les cheveux épars, dans les rues d'Athènes, qu'elles faisaient retentir de leurs gémissemens, auprès des représentations du bel Adonis mort exposées dans différens quartiers de la ville. Les statues de Vénus et de son amant étaient portées en grande cérémonie sur de riches tapis. On garnissait de blé, d'herbes, de laitues et de fleurs, des espèces de vases et de coquilles qu'on nommait *les jardins d'Adonis*, et, après les avoir promenés dans la ville, on les jetait dans la mer, sans doute pour faire allusion à la mort d'Adonis moissonné comme ces fleurs dans la saison la plus brillante de la vie. Il passait d'ailleurs pour certain que Vénus avait posé sur des laitues le corps de son amant, tué pendant qu'il en mangeait. Cette explication de cet usage n'est guère satisfaisante, et malheureusement c'est le cas de la plupart de celles que l'on donne des cérémonies mystérieuses. La déesse avait maudit cette plante, regardée comme une de celles dont se nourrissaient les morts, et à laquelle on attribuait des propriétés qui devaient peu convenir à Vénus (1).

Toutes les cérémonies des fêtes d'Adonis s'exécutaient au son de flûtes nommées *gingrai*, qui rendaient un son lugubre. Il paraît d'après Athénée et Pollux, que *Gingré* était le nom d'Adonis chez les Phéniciens, et Bochart croit qu'il signifiait *seigneur* (2). Les sacrifices des Adonies se nommaient *Kathedra*. Les jours où l'on célébrait ces fêtes étaient réputés malheureux, et l'on attribua le mauvais succès de l'expédition de Sicile au départ de la flotte d'Athènes pendant les Adonies.

Quoique ces fêtes fussent anciennes chez les Athéniens, elles n'avaient cependant pas pris naissance chez eux; Adonis n'était qu'un demi-dieu à Athènes, au lieu que les Phéniciens le regardaient comme un de leurs principaux dieux, et le mari d'Astarté, leur première divinité. D'après Lucien, dans son traité sur la déesse de Syrie, on peut croire que le culte mystérieux de Vénus-Astarté ne remonte pas au-delà du règne des Séleucides : ce fut la célèbre Stratonice, belle-mère et femme d'Antiochus, qui fit bâtir à la déesse un temple à Hiérapolis; peut-être cependant ne

(1) *Voyez* Athénée, liv. II, et Casaubon. (2) *Chanaan*, liv. II, c. VII.

fit-elle que le rétablir. Aussi les Adonies les plus célèbres étaient celles des Assyriens et des Phéniciens, d'où elles passèrent chez les autres peuples : à Babylone on les nommait *Salambo,* ou plutôt, suivant Hésychius, c'était le nom de Vénus; il peut être d'origine grecque, venant, à ce qu'on croit, de *salos,* agitation de la mer et de l'ame, et il exprimerait alors la douleur de Vénus pleurant Adonis (1). Mais, s'il était possible de trouver une étymologie orientale au nom d'une divinité de l'Orient, ce serait plus satisfaisant; Selden (2) désespérait sans doute de réussir, et il ne l'a pas essayé.

Les fêtes d'Adonis avaient lieu en même temps dans la basse Égypte et en Phénicie dans la ville de Byblos, près de laquelle coulait un fleuve nommé *Adonis,* dont les eaux, rougies en certains temps par des sables du Liban, passaient pour avoir reçu cette couleur du sang de la blessure d'Adonis. C'était à l'époque où ces eaux rougissaient, qu'on célébrait la fête; la ville paraissait en deuil; les femmes, la tête rasée, couraient de tous côtés en se frappant la poitrine, et en criant : Il est mort, il est mort le bel Adonis! pleurons le bel Adonis! C'est à cette fête que nous devons la belle idylle où Bion déplore avec tant de charme la mort du favori de la déesse de Cythère. Pendant qu'on pleurait à Byblos la mort d'Adonis, les femmes d'Alexandrie mettaient sur la mer un panier de joncs qui renfermait une lettre, et l'abandonnaient aux flots; il voguoit de lui-même, disait-on, vers Byblos, où il était reçu avec des transports de joie, et l'on disait que le dieu était ressuscité. Personne n'était exempt de célébrer cette fête, et l'on vit Arsinoé, sœur de Ptolémée Philadelphe, porter la statue d'Adonis; toutes les femmes les plus considérables la suivaient avec des corbeilles de fleurs, des vases et des gâteaux. Celles qui ne prenaient pas part à la fête étaient obligées de se prostituer pendant un jour, et l'on employait au culte de Vénus et d'Adonis l'argent qu'elles gagnaient (3). Ces fêtes faisaient allusion au cours du soleil (4), qui est tué, pour ainsi dire, par l'hiver, dont le sanglier était l'emblème. Quelques auteurs, tels que le scholiaste de Théocrite (5), regardent Adonis comme le froment, qui reste six mois sous terre et six mois sur terre.

Il y avait des Adonies à Argos, à Dium en Macédoine et en Chypre, où l'on adorait Adonis sous le nom de *Gabas*, de *Pygmæon*, de *Phéréclès*, Les Perses, selon Gyraldi, le nommaient *Abobas*. Les Grecs lui ont aussi donné le nom de *Kurios*, seigneur.

On distinguait par le nom d'*Adonis* une danse qui retraçait les aventures du beau favori de Vénus. D'après le peu de mots qu'en dit Prudence (6), il paraît qu'elle était exécutée par une femme, et qu'il y avait une partie où elle se livrait à la douleur.

(1) *Voyez* le Mémoire de Larcher sur Vénus, p. 16.
(2) Selden, *De diis Syr.* p. 110.
(3) Lucien, *De dea Syr.*
(4) Macrobe, *Saturn.* 16.
(5) *Ibid.* 12.
(6) *Hymn.* x.

86. Jeune homme pleurant, bas-relief, n.° 785, pl. 198.

Cette jolie figure est, pour ainsi dire, une répétition de celle que nous venons de voir dans le bas-relief précédent, ou du moins elle n'en diffère que de très-peu de chose. Il est probable qu'elle a fait partie d'une composition semblable à celle que nous avons examinée. Ici la chlamyde du jeune homme se relève sur la gauche en laissant à découvert la tunique, et la cuisse dégage toute cette partie de manière à la faire valoir et à donner plus de mouvement au jet de la draperie. On aperçoit plus distinctement que dans l'autre figure la haste qu'il tient à la main gauche, et l'on voit du même côté une épée courte ou un *parazonium* à sa ceinture. On s'est éloigné du costume du jeune homme du bas-relief d'Adonis en laissant à celui-ci les jambes et les pieds entièrement nus. La sculpture de ce fragment, d'un ciseau ferme et franc, décèle une bonne école. [H. 0m,717 = 2 pi. 2 po. 6 li. — L. 0m,270 = 10 po.]

87. Amour et Psyché, n.° 493, pl. 192.

D'après l'ordre établi dans cet ouvrage, les diverses compositions qui forment la décoration de ce monument ont été, selon leurs sujets, rangées sous plusieurs numéros; mais, comme elles offrent une série de personnages qui peuvent être mis entre eux en rapport, ou qui du moins se prêtent à une explication suivie, il sera peut-être mieux de les laisser réunis et de les présenter dans leur ensemble tels qu'on les voit sur ces bas-reliefs. Deux bandes divisent à peu près également dans la hauteur la face antérieure d'un sarcophage qui, du reste, ne doit l'état où il se présente qu'à une combinaison moderne. On a réuni, pour en former un tout, des fragmens de deux monumens qui n'avaient pas été faits l'un pour l'autre, et qui, par la différence de leurs styles, ne paraissant pas du même temps, pourraient s'étonner de leur alliance. C'est ainsi que l'on dénature les monumens, et que l'on induit en erreur en les recomposant de pièces et de morceaux qui ne sont pas d'accord; et c'est ainsi que, dans bien des cabinets, nous voyons plus d'un meuble prétendu gothique de telle ou telle époque où trois ou quatre siècles auraient à réclamer leur part.

La partie inférieure des bas-reliefs (353) offre deux génies funèbres ailés qui supportent un disque ou un bouclier orné d'une grande tête de Méduse surmontée de deux petites ailes, et sous le menton de laquelle s'entrelacent deux serpens qui, cachant sans doute leurs têtes dans la chevelure, ne laissent apercevoir que leurs queues. Au-dessous, des cornes d'abondance et deux corbeilles renversées et d'où s'échappent des fruits, remplissent une partie du champ. Ce sont peut-être des allusions à la mort et aux biens qu'elle enlève. Aux deux côtés, des cupidons ou des génies funèbres tiennent des bandelettes. Leur mouvement n'a rien qui indique ce qu'ils veulent en faire. Si les arcs que l'on voit à terre n'appartiennent pas à deux de ces enfans ailés, ils pourraient servir d'emblème au tombeau

d'un guerrier ou d'un chasseur. Cette sculpture, très-médiocre de dessin et d'exécution, ne doit pas remonter au delà de la fin du IIIe siècle de notre ère.

La bande supérieure paraît d'un temps meilleur et présente plus d'intérêt. Six hermès d'enfans terminés en gaînes la divisent en sept arcades ou *plutei* figurant une espèce de portique orné de bas-reliefs : les arcades très-surbaissées et portées par ces hermès, sur les épaules desquels elles prennent leurs points d'appui, annoncent certainement une époque où l'architecture avait bien dégénéré de son antique pureté et de sa sévérité, et ce sont de ces licences dont on n'a pu avoir l'idée que dans les temps voisins de la décadence de ce bel art; mais ce qu'il y a de singulier, c'est que les monumens des quatre premiers siècles de notre ère n'offriraient pas, je crois, d'arcades du genre de celles que nous présente ce bas-relief. Il est vrai que l'on peut en dire autant des compositions bizarres d'architecture si communes parmi les peintures d'Herculanum et de Pompéi, et dont on ne trouve pas les analogues sur les monumens que le temps a respectés. Le mlieu du bas-reilief est occupé par un buste dont les cheveux roulés autour de la tête et le reste du costume semblent appartenir à la fin du IIIe siècle de notre ère, et l'on pourrait prendre la bande qui descend de l'épaule gauche pour le *lorum* qui, à cette époque, avait remplacé la toge. Une guirlande grossièrement indiquée et garnie de bandelettes à ses extrémités est étendue au-dessus de ce buste. En commençant par notre gauche la revue des sujets qui remplissent les arcades, on trouve d'abord (164) le Génie du sommeil sous la forme d'un enfant ailé, qui, tenant de la main gauche une palme et de la droite une corne, soumet à sa douce influence une jeune fille à demi couchée à terre, vêtue d'une tunique légère, et qui, la tête appuyée sur la main gauche, est sur le point de s'endormir. Peut-être est-ce un emblème du sommeil éternel de la tombe. Voyez, sur le sommeil, 70-73, p. 330-339. Vient ensuite (162) un enfant nu, un *pedum* ou un bâton à la main gauche, et monté sur un bouc. Il est assez vraisemblable que c'est un Génie de Bacchus, et qu'il fait allusion à quelques mystères, ou à une confrérie consacrée à Bacchus, dont pouvait faire partie le personnage auquel le monument était destiné, et vers lequel ce génie semble jeter en s'éloignant un dernier regard de regret et d'adieu. On retrouve ce génie bachique sur plusieurs autres bas-reliefs (1). L'enfant qui suit (163) aiderait à confirmer ou à appuyer cette conjecture : il joue des deux flûtes, et se présente comme Génie de la musique ou d'Euterpe, dont il a les attributs. La musique faisait partie des fêtes ou des mystères de Bacchus, et l'on peut remarquer que ce n'est pas une draperie qui voltige sur les épaules de ce génie, de même que sur celles de l'enfant, qui semble danser au son des flûtes de son jeune compagnon; c'est bien une *nebris* ou une *pardalis,* peau de panthère, dont la tête et la queue se reconnaissent très-bien, surtout dans le léger costume du Génie de la danse (163), et cette particularité peut

(1) Musée royal, n° 399, et ici 158, pl. 181. Voyez aussi Boissard, part. VI, pl. 138.

donner à ces deux enfans le caractère de génies de la musique et de la danse bachiques. Les autels que l'on voit près de ces génies, et dont l'un est ceint d'une guirlande, rappellent les cérémonies religieuses dont la musique et la danse formaient la plus brillante partie. LE SATYRE et LE VIEILLARD (176) qui se présentent ensuite me semblent offrir un sens allégorique. Ce vieillard, dont le costume annonce la gravité, et qui terrasse un satyre qu'il menace du *pedum* qu'il lui a arraché, et qui paraît vouloir l'arrêter par les sons de sa *syrinx* ou flûte à sept tuyaux, pourrait bien être l'emblème de la vieillesse, de la sagesse ou de la philosophie qui dompte les plaisirs et amortit les désirs, dont le satyre est, pour ainsi dire, le génie. Le groupe de CUPIDON ET PSYCHÉ (87) termine cette jolie suite de compositions variées, et offre sous une riante allégorie l'union de l'âme et du corps, dont Psyché et Cupidon étaient les emblèmes; sujet sur lequel nous aurons à revenir plus d'une fois, et avec des détails que nous croyons devoir réserver pour des monumens d'une plus grande importance. En résumant ce qu'on vient de voir sur ces bas-reliefs, il me semblerait que le dernier et le premier sont des emblèmes de la vie et de la mort, le second et l'avant-dernier auraient rapport à l'enfance ou à la jeunesse et à la vieillesse, et dans ceux du milieu on verrait des allusions aux occupations et aux plaisirs qui remplissent, entre ces deux extrêmes, le reste de la vie. [Haut. du sarcophage, $0^{m},670 = 2$ pi. 0 po. 9 li. — Larg. $1^{m},704 = 5$ pi. 3 po.]

88. CUPIDON TRAÎNÉ PAR DES GAZELLES, bas-relief, *marbre pentélique,* n° 225, pl. 162.

On pourrait voir dans ce bas-relief, et dans ceux qui suivent, le triomphe de l'Amour, qui sait soumettre tous les êtres à son joug. Cette idée serait conforme au goût des anciens; mais on sait aussi qu'ils peuplaient le monde de génies qui, dirigeant tous les êtres, présidaient aux actions les plus légères comme aux plus graves. Les jeux du cirque, passion favorite des Romains, avaient aussi leurs génies. On ne regardait pas à la dépense pour ces brillantes solennités, aux plaisirs desquelles le peuple tenait autant et peut-être encore plus qu'au pain qui le faisait vivre, et qu'il eût oublié pour le cirque, *panem et circenses.* De tous côtés on faisait venir, et par milliers, les animaux les plus rares, pour offrir à l'insatiable curiosité romaine ou des combats ou des chasses. La gazelle, par la grâce de ses formes, la légèreté et la rapidité de sa course, devait se distinguer parmi les animaux que l'Afrique et l'Orient fournissaient aux spectacles du cirque, et c'était pour le sculpteur un élégant attelage à donner à Cupidon ou à un des génies des courses de l'arène. Ici, quoiqu'on pût désirer à ces gazelles plus de finesse et de vérité de forme, on y trouve assez de mouvement, et le petit aurige qui les guide semble craindre leur ardeur et avoir quelque peine à la modérer. Ce petit bas-relief est agréablement traité. [Haut. $0^{m},261$ = 9 po. 8 li. — Long. $0^{m},506 = 1$ pi. 7 po. 8 li.]

89. Cupidon traîné par des Sangliers, bas-relief, *marbre pentélique*, n° 225, pl. 162.

Le sanglier, ce farouche et terrible combattant des forêts, donnait aussi des preuves de son courage dans l'arène romaine; Tibère, vers les derniers jours de sa vie (1), en tua un d'un coup de javelot aux jeux qu'il donna à ses troupes campées près du promontoire *Circei*, et il est hors de doute qu'on fit souvent jouter des sangliers contre des animaux féroces. On voit par Juvénal (2) que de son temps, sous Domitien, il y eut des chasses de sangliers dans le cirque, et que des femmes du premier rang n'eurent pas honte d'y paraître vêtues en Amazones, le sein nu, et d'y faire tomber ces animaux sous leurs coups (3). On apprend aussi par Pausanias qu'à

(1) Suétone, *Tib.* c. LXXII, 6.

(2) *Sat.* I, 23.

(3) Dans les temps héroïques, ce n'était pas seulement pour le plaisir de la chasse et pour faire preuve de courage que les héros attaquaient les sangliers, mais c'était bien aussi pour se nourrir de leur chair, que l'on regardait comme un mets délicieux. En descendant à des temps moins reculés, on voit, dans Athénée (liv. IV, p. 128 et suiv.), un repas d'une effrayante et incroyable prodigalité, dont il tire la description d'une lettre d'Hippolochus, disciple de Théophraste, du temps d'Antigone, roi de Macédoine (306-301). Ce repas fut donné par le Macédonien Caranus, lors de son mariage avec la fille de Protéas. Déployant une magnificence inouïe, et dont les détails seraient trop longs, il fait servir un sanglier tout entier à chacun de ses convives, auxquels, au premier service, on avait présenté un cochon farci. Quels festins! Quels appétits et que de sangliers! au reste, en supposant même que le nombre des convives fût de cent vingt, ainsi que le pense Casaubon, au lieu de vingt que porte le texte, il n'y aurait pas de quoi s'étonner, lorsqu'on sait qu'autrefois, ou plutôt il y a quelques années, on faisait dans les forêts royales du royaume de Naples, à Persano, à Carditello, des chasses où l'on tuait jusqu'à 500 et 600 sangliers; il y en avait par troupes, et ce pouvait être ainsi en Macédoine et chez le riche Caranus. Ces énormes sangliers, qu'Athénée compare à celui d'Érymanthe, étaient servis sur d'immenses plats carrés entourés d'ornemens en or, et ils étaient traversés par des javelots d'argent. Dans d'autres banquets cités par Athénée, on servit des bœufs entiers, et même un chameau. Le reste du festin était à proportion de ces folies, qui ressemblent aux *Mille et une nuits*, ou à l'Histoire véritable de Lucien. Les Romains aimaient aussi beaucoup le sanglier. On vantait ceux des forêts de l'Étrurie, de la Lucanie, de l'Ombrie, du pays des Marses (Horace, I *Od.* I, 28; II *Sat.* IV, 40; VIII, 6), sous le poids desquels, dit Horace, pliaient les plats d'argent. Les sangliers de Laurentum, vivant dans les marécages, n'avaient pas grande réputation. Juvénal, *Sat.* I, v. 140, dit que le sanglier était né pour les festins, et on l'estimait autant (*Sat.* V, 116; XI, 138) que les volailles les plus belles, les foies d'oie et les truffes, dont les Romains étaient très-friands, et qu'ils tiraient, du moins les meilleures, de l'Afrique. Il est à croire que l'on aimait à voir le sanglier se présenter avec ce cortége, et Horace ne fait pas grand cas de celui qui paraissait entouré de raves, de radis, de laitues ou d'autres légumes de ce genre (II *Sat.* VIII, 6). C'était le râble qu'on préférait, et l'on appréciait peu le train de derrière (Juvénal, V, 167). Caton le censeur reprochait, comme un excès de délicatesse et de luxe, le filet de sanglier : c'était, selon Pline, pour essayer de porter la réforme dans les mœurs,

Sparte (1) les jeunes gens ou les *éphèbes,* divisés en deux bandes, s'amusaient à faire combattre, dans des fêtes nocturnes, des sangliers apprivoisés. Le parti dont le champion sortait vainqueur de la lutte obtenait la palme des jeux donnés au *Plataniste,* plaine plantée de platanes, où fut cueillie par Ménélas la couronne de noces d'Hélène, et consacrée aux exercices gymniques des jeunes Spartiates. En remontant aux temps mythologiques, on ne sera pas étonné de voir dompter ces animaux, surtout lorsque c'est Apollon ou Hercule qui se charge de leur éducation. Ce n'est que sous la condition qu'Admète amènerait à Pélias, usurpateur d'Iolcos en Magnésie, un char attelé d'un lion et d'un sanglier, qu'il pouvait espérer d'obtenir la main de la belle et vertueuse Alceste. Apollon, ou, selon d'autres, Hercule, fournit à Admète ce singulier présent de noces, et c'est dans ce char qu'Admète emmena Alceste (2). Ce trait avait été représenté sur le trône d'Apollon à Amyclée par Bathyclès (3). D'après ces exemples, on ne peut être surpris de voir Cupidon, ou un génie des jeux, guider d'une main sûre dans l'arène des sangliers qu'il a rendus dociles. Ce que l'on voit derrière le char, et qui ressemble à un ornement de l'avant des navires, est probablement les *carceres,* lieu d'où partaient les chars, et dont nous parlerons dans un autre endroit, de même que de la borne, *meta,* autour de laquelle les chars tournaient, et figurée peut-être ici par une colonne. On voit aussi un obélisque qui rappellerait ceux qu'Auguste érigea dans le grand cirque, et celui que Caligula fit venir d'Égypte, et qu'il plaça dans le cirque du mont Vatican. [Haut. $0^m,252 = 9$ po. 4 li. — Larg. $0^m,502 = 1$ pi. 6 po. 7 li.]

90. Cupidon traîné par des Dromadaires, n° 32, pl. 162.

Par la rapidité de sa course et par son utilité, le dromadaire, dont le nom tiré du grec (*dromos,* course), indique la légèreté, a mérité d'être surnommé

ce qui eût été difficile à l'époque où vivait Caton. Suivant cet auteur (l. VIII, c. LI), ce fut peu de temps avant Cicéron que P. Servilius Rullus fit le premier, à Rome, servir sur sa table un sanglier entier : mais ce luxe était très-habituel du temps de Pline; et ce n'était pas dans tout le cours d'un festin, mais dès le premier service, qu'on faisait paraître deux et trois sangliers. Aussi Tibère voulut-il donner un grand exemple d'économie ou de frugalité en ne laissant figurer à ses repas qu'une moitié de cet animal (Suétone, *Tib.* c. XXXIV). Ce que nous offre le festin de Trimalcion, décrit par Pétrone (*Sat.,* p. 73 et suiv.), donne une idée du genre de luxe et de prodigalité ou de profusion qui régnait sous Néron. On y voit arriver un énorme sanglier, digne de Méléagre et d'Atalante, coiffé d'un bonnet pareil à ceux que l'on donnait aux esclaves lors de leur affranchissement. A ses défenses étaient suspendues des corbeilles pleines de dattes. Il était entouré de petits marcassins en pâte. Lorsqu'on ouvrit ce superbe sanglier, il en sortit une volée de grives que des oiseleurs se mirent à chasser; ce qui, comme on pense, produisit un grand effet et excita une joie très-vive parmi les convives de Trimalcion.

(1) *Lacon.* c. XIV, 9.

(2) Apollodore, *Biblioth.* l. I, c. IX, 15; Hygin, *Fab.* L; Fulgence, *Mythol.* l. I, c. XXVII.

(3) Pausanias, *Lacon.* c. XVIII, 9.

en Orient *le navire du désert* : il était digne de paraître aux jeux des Romains, où ses formes singulières et étrangères devaient exciter la curiosité; aussi vit-on sous Néron et sous Héliogabale (1) des quadriges attelés de ces animaux parcourir la carrière et y obtenir de grands succès. Ceux que guide ici le génie n'ont, comme les gazelles, pour tout harnais qu'un collier léger et une ventrière. Ce sont de ces détails que les bas-reliefs ne disent qu'en abrégé; ils négligent même ordinairement de faire paraître les traits qui devaient se rattacher au devant du char. L'espèce de petite sellette qu'on voit au bas du garrot du dromadaire, sous la main du jeune aurige, n'est peut-être que l'extrémité d'un joug ou d'une pompe qui soutenait le timon et portait sur les deux coursiers. Le mouvement de ce génie est très-joli; il tient bien dans la main ses dromadaires, et l'on voit qu'en même temps il les excite vigoureusement et les frappe du fouet. Les dauphins et la colonne sont des détails des cirques sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir. [Haut. 0^m,250 = 9 po. 3 li. — Larg. 0^m,541 = 1 pi. 8 po.]

91. Génie ailé sur un Dromadaire, bas-relief, *marbre*, n° 673, pl. 181.

Les anciens sculpteurs ont souvent fait entrer le dromadaire dans les compositions où ils traitaient des sujets tirés de l'Orient ou de l'Afrique, et on le voit, monté de divers personnages, figurer dans les bas-reliefs des triomphes de Bacchus aux Indes. Aussi, dans la pompe dionysiaque dont Ptolémée Philadelphe donna le magnifique spectacle à Alexandrie, fit-on paraître huit quadriges de chameaux ou de dromadaires (2). Mais notre monument, dont le travail n'a rien de bien recommandable, et qui, trouvé près d'Alexandria Troas, vient de la collection du comte de Choiseul-Gouffier, a le mérite, du moins parmi les bas-reliefs, d'être le seul qui offre un dromadaire comme sujet principal et sous un caractère allégorique. Les autres bas-reliefs le montrent comme une bête de somme; le nôtre, le présentant sous un aspect plus noble et le mettant au pair des chevaux des Dioscures, du lion de Cybèle, de la panthère de Bacchus, l'élève au rang de coursier d'un génie. Ce génie, d'un travail assez fruste et que le temps a dégradé, n'offre rien de particulier qui puisse le faire reconnaître; on voit seulement qu'il a des ailes de papillon, et qu'il est vêtu. Ses formes peu distinctes laissent même du doute sur son sexe. On pourrait y trouver quelqu'un de ces génies de Bacchus qui le suivirent dans ses conquêtes de l'Inde. Rien n'empêcherait aussi que ce fût l'emblème de l'Afrique porté par le coursier léger du désert. Ici le génie est en repos, ainsi que sa monture; il semble réfléchir, comme on pourrait le supposer, dans la halte momentanée d'une caravane. Le dromadaire, vivant et se plaisant au milieu des sables brûlans de l'Afrique, peut faire allusion

(1) Suétone, *Ner.* c. XI; Lampride, *Héliog.* c. XXIII.

(2) Athénée, édition de Casaubon, p. 200.

à la chaleur du soleil et à l'ardeur de l'amour, et c'est probablement ce qu'il indique sur deux pierres gravées (1), dont l'une offre Apollon Phœbus ou le Soleil, armé d'un fouet, monté sur un dromadaire, et l'autre, un amour sur la même monture. La forme du bât et le panier que porte le dromadaire méritent d'être remarqués. Les bronzes d'Herculanum, t. I, p. 120, présentent un chameau harnaché à peu près de même; mais on ne lui voit pas de paniers et il n'a pas de bât. La clochette qui pend au cou du dromadaire se retrouve plusieurs fois. On en voit une au cou de l'âne de Silène sur un bas-relief du Musée royal, n° 763, et sur un monument du musée de Dresde (2); cet instrument était d'ailleurs fort en usage dans les bruyantes fêtes de Bacchus. On montrait, selon Pausanias (3), sur le mont Hélicon, une statue qui rentrait dans le genre du sujet de notre bas-relief : c'était Arsinoé, sœur et femme de Ptolémée Philadelphe, montée sur une autruche. Elle était adorée sous le titre de *Vénus Zéphyritis,* et cette représentation, ainsi que le pense M. Siebelis, était une sorte d'apothéose, plutôt qu'une satire, comme le voudrait Winckelmann. L'autruche, quoiqu'elle ne vole pas, est un des animaux les plus vites, et non-seulement elle pouvait, comme le dromadaire, être l'emblème de la légèreté et de la vitesse, mais en outre, naissant dans les contrées embrasées de la zone torride, et douée d'une grande ardeur de tempérament, elle devait plaire à Vénus et à l'Amour : aussi une pierre gravée très-curieuse de la collection de lord Algernon Percy (4) offre-t-elle Cupidon sur un char traîné par deux autruches. Notre bas-relief a été gravé pl. 11 du Voyage de M. Lechevalier dans la Troade. [Haut. $0^{m},812$ = 2 pi. 6 po. — Larg. $0^{m},839$ = 2 pi. 7 po.]

92. Génie sur un Griffon marin, n° 492, pl. 194.

Cette frise décorait sans doute quelque riche monument, et il est à regretter qu'il ne nous en soit parvenu qu'un fragment. Les deux génies sur la gauche, le vase et la guirlande qu'ils soutiennent, sont modernes, mais d'un bon style, ainsi que la patère que l'on voit à droite. Dans la partie antique, d'un dessin ferme et soutenu, ce sont de beaux enfans pleins de vie et de la force qui convient à leur âge. Les guirlandes, formées de plusieurs espèces de fruits et de feuillages, sont renouées de larges bandelettes, et on leur a donné le caractère que requiert une architecture noble et sévère, telle que devait être celle du monument dont ces ornemens faisaient partie, et qui, en en jugeant d'après le petit génie porté par un griffon marin, devait être funèbre. Il est à croire qu'il se hâte de rejoindre la troupe des génies qui, de concert avec les néréides, transportaient aux îles des bienheureux, dans l'Atlantide, les âmes de ceux qui

(1) *Catalogue de Raspe,* nos 3102, 6760.

(2) *Augusteum,* pl. 112.

(3) *Bœot.,* c. XXXI, et les notes de Siebelis, p. 100; Winck., édit. allem. de Schulze et Meyer, t. II, p. 565, et t. VIII, p. 27, art. *Arsinoé,* une note de Siebelis.

(4) Raspe, etc., n° 6766.

pendant leur vie avaient mérité d'y être réunis, après leur voyage passager sur la terre, aux héros et aux sages que vénérait l'antiquité. Ce bas-relief vient de la collection Borghèse. [Haut. 0^m,381 = 1 pi. 2 po. 1 li. — Larg. 1^m,827 = 5 pi. 7 po. 8 li.]

93. SILVAIN, bas-relief, *marbre*, n° 453, pl. 224; inscr., pl. II.

Par une inadvertance peu excusable, j'ai donné sur cette planche et dans la description d'une statue du Musée royal, n° 299, le nom de *Vertumne* à des figures auxquelles paraît beaucoup mieux convenir celui de *Silvain*. Vertumne ou Vortumne, qui présidait au renouvellement ou au changement alternatif des saisons, ainsi que l'indique son nom (*vertere, vortere*, changer), et que, de même que Janus, on a pu regarder comme le dieu de l'année et de ses vicissitudes, était ordinairement représenté, du moins par les poètes; sous les traits d'un jeune homme. Ce ne fut cependant pas sous les formes de la jeunesse qu'il parvint à réussir près de Pomone, qui repoussait ses vœux. De même que Protée, ce dieu avait le pouvoir de se métamorphoser et de revêtir toutes les formes. Sous toutes celles qu'il prit, il éprouva les refus de la déesse des fruits, et elle ne céda qu'aux instances et à l'adresse d'une vieille matrone dont Vertumne avait pris la figure; et sous les traits de cette feinte vieillesse, le jeune dieu sut se faire valoir et faire céder la rebelle Pomone à ses désirs. Les amours du dieu des saisons et de la déesse qui embellit l'automne de ses fruits, ont été chantés par Properce (1) et par Ovide (2) avec toute la grâce qu'ils savent répandre sur leurs récits, et il est à regretter qu'ils n'aient pas célébré de même Silvain, qui cependant était chez les Romains une divinité en beaucoup plus grand crédit que Vertumne.

L'histoire de Silvain, surtout celle de son origine, de même que ce qui regarde tant d'autres divinités, est très-peu claire, et l'on pourrait croire qu'on leur en a composé une, ou que du moins leur histoire primitive a subi de grands changemens, à différentes époques, dans les divers pays où leur culte fut reçu; souvent on ne les aurait pas reconnues dans les pays qui leur avaient servi de berceau ou de point de départ. D'après Plutarque, l'histoire de Silvain ressemblerait à celle d'Adonis, de Cinyre et de Myrrha. Il aurait dû le jour à la passion incestueuse de *Valeria Tusculanaria* pour son père (3). Mais cette origine, peu honorable et toute romaine, ne paraît pas assez antique pour Silvain, qui doit remonter à des temps plus anciens que les Romains, ou du moins dater de leurs premiers ancêtres. Il fallait qu'il fût en honneur à une époque très-reculée à Rome,

(1) Liv. IV, *élég.* II.

(2) *Métam.* l. XIV, v. 625 et suiv.

(3) Suivant Élien, il serait né d'une chèvre, et aurait eu les jambes semblables à celles de sa mère : aussi le mettait-on quelquefois au nombre des divinités capripèdes, comme Pan, les satyres, et toutes ces déités champêtres et *monticoles*, habitant les montagnes, dont ils gravissaient les rochers avec une légèreté qui, les faisant comparer aux chèvres, leur fit donner les jambes de ces animaux. De même aujourd'hui l'on dit d'un homme agile et bon coureur, qu'il a des

ou dans la ville pélasge ou étrusque qui avait précédé celle de Romulus, puisqu'on voit dans Pline (1) qu'une Statue de Silvain fut renversée, l'an 260 de Rome, par le figuier Ruminal, près duquel elle se trouvait placée devant le temple de Saturne. Il est à croire que cette statue, de même que le célèbre figuier sous lequel Romulus et Rémus passaient pour avoir été allaités par la louve, datait des premières années de Rome, et elle était même probablement plus ancienne. Aussi, suivant quelques auteurs, Silvain régnait-il en Italie du temps du bon Évandre, qu'on plaçait à l'époque du siége de Troie, et le culte de ce prince, placé au rang des dieux, aurait été particulier à l'Italie, dont il avait fait le bonheur, et s'y serait renfermé. Sa réputation s'était cependant répandue plus loin par les colonies ou les voyages, et des inscriptions apprennent que Silvain était adoré en Germanie et même dans les îles Britanniques. Il paraît donc que c'était une de ces anciennes divinités dont le culte fut apporté par les Pélasges, ainsi que le chante Virgile (2), et qui, par les Étrusques, passèrent aux Romains, probablement sous des noms différens de ceux qu'elles avaient originairement portés. Comme l'une des plus anciennes divinités d'un peuple dont il avait favorisé la civilisation, on lui donna des attributions qui rappelaient les bienfaits répandus sur l'agriculture. Silvain avait appris à défricher les forêts qui couvraient le pays, et à remplacer les arbres sauvages par des arbres fruitiers; il avait protégé la propagation des troupeaux : aussi le confondait-on souvent avec Pan. Mais des passages des poëtes montrent que ces deux divinités étaient distinctes et invoquées séparément. On sait d'ailleurs, et nous le voyons confirmé par les inscriptions, que l'on unissait Silvain au Soleil, à la Lune, à Hercule, à Bacchus, à Mercure, à Mars, ce qui n'est pas surprenant; et le dieu de l'agriculture put réunir toutes les attributions réparties entre ces différentes divinités, la chaleur, la force, le commerce, les vignes qui forment une grande partie de ses richesses, et la guerre pour laquelle l'agriculture nourrit des soldats. Selon Servius, le nom de Silvain ne vient pas de *silva*, forêt, quoiqu'il veillât sur la conservation des bois comme sur tous les autres biens de la terre : mais ce serait dans le grec que l'on en trouverait l'étymologie; Silvain serait le dieu de la matière, son nom dériverait de ὕλη, *matière*, et cette divinité aurait représenté l'union des quatre élémens du monde, l'air, le feu, la terre et l'eau, considérés comme d'une nature plus grossière ou moins pure que l'éther, la lumière éternelle ou l'essence divine.

Les sculpteurs et les poëtes représentent ordinairement Silvain comme

jambes de cerf. Le Sybarite Crathis, qu'on disait père de Silvain, ne voulut peut-être pas faire connaître la femme qui l'avait rendu père. Il supposa qu'il avait trouvé cet enfant, et qu'il était nourri par une chèvre. C'en fut assez pour que le bruit se répandit que Silvain, né dans les bois, était fils de Crathis et d'une chèvre; ce qui ne dut pas paraître étonnant aux pâtres de l'ancienne Calabre.

(1) Liv. XV, c. XX.

(2) *Énéide*, l. VIII, v. 600 :

Silvano fama est veteres sacrasse Pelasgos,
Arvorum pecorumque deo, lucumque diemque.

Voir les commentaires de Servius sur ces vers.

nous l'offrent notre bas-relief et deux autres que donnent Boissard (1) et le Musée Chiaramonti (2) : il a les cheveux longs et la barbe épaisse; ce qui s'accorde avec Virgile, qui l'appelle *vieillard* (3) : sa tête est couronnée d'un rameau de pin ou de laurier, quelquefois de lis; il n'a pour vêtement qu'un léger manteau qui est souvent de peau de bête. Un bas-relief curieux du Musée Pio-Clémentin (4) lui donne une tunique très-large et courte; ses chaussures sont légères; celles qu'on lui voit dans le bas-relief qui vient d'être cité au bas du monument du Musée Chiaramonti, sont formées de bandes ou de lacets et de réseaux de jonc ou de sparterie, et méritent plus d'être remarquées que les bottines ou les endromides de notre Silvain. De la main droite il tient une espèce de serpe ou de hache qui rappelait le soin qu'il prenait des arbres, et lui donne quelque rapport avec Saturne (5). On lui voit à la main gauche des fruits et une branche de pin, de lis ou de cyprès, ainsi que le représente Virgile (6), et c'est sans doute ce qui l'avait fait surnommer *dendrophore* [qui porte un arbre]. Cet attribut convenait au dieu qui veillait sur les forêts : mais les mythologues et le vulgaire y voyaient un souvenir de Cyparisse, jeune ami de Silvain, et qui, étant mort de la douleur que lui avait causée la perte d'un cerf qu'il chérissait, fut métamorphosé en cyprès. Aux pieds du dieu, un chien, son fidèle compagnon, et l'ami de l'agriculteur, dresse la tête vers son maître et semble attendre ses ordres. Le verrat ou le porc, animal très-nuisible aux champs et aux forêts, était la victime la plus agréable à Silvain, près de qui, dans un bas-relief de Turin (7), il en est un, le corps entouré d'une bandelette, et qu'on va lui sacrifier.

D'après plusieurs inscriptions, on sait que le culte de Silvain, très-vénéré à Rome, était desservi par des *sodales* ou des confréries de prêtres réunis, comme les frères arvales, en une sorte de collége (8) : une inscription donnée par M. Orelli (9) montre qu'un portique de la famille consulaire *Crepereia* était consacré à Silvain et à sa corporation; et on lui avait érigé une statue en marbre d'un seul bloc. [Haut. 0m,749 = 2 pi. 3 po. 8 li. — Larg. 0m,574 = 1 pi. 9 po. 3 li.]

Une inscription sur un autel, n° 60, inscr. pl. II, consacré à Silvain, nous permettra d'ajouter ici quelques détails à ce qui regarde cette divinité champêtre.

Cette inscription, donnée d'abord par Manilli et par Montelatici (10) dans

(1) Partie IV, pl. 134.

(2) Pl. XXI.

(3) *Géorg.* II, v. 494.

(4) T. VII, pl. X; Millin, *Gal. myth.* E, 476, pl. LXXXI.

(5) Millin, *Gal. myth.* t. I, pl. I, n° 1.

(6) *Égl.* X, v. 24 :

Venit et agresti capitis Silvanus honore,
Florentes ferulas et grandia lilia quassans.

et *Géorg.* I, v. 20 :

Et teneram ab radice ferens, Silvane, cupressum.

(7) *Marm. Taurin.* p. 128; et Millin, *Gal. myth.* E, 289, pl. CXVI.

(8) Voy. Marini, *Atti, etc.,* t. I, p. 12 et 71; Orelli, *Inscript., etc.,* n° 1588.

(9) N° 1593; Marini, *Iscriz. Alb.* p. 10.

(10) Manilli, p. 93; Montelatici, p. 264.

des descriptions de la Villa Borghèse, où se trouvait cet autel, le fut ensuite par Reinesius et par d'autres (1). Cet autel fut consacré par PVTEOLANVS, serviteur d'un César, dont l'inscription ne nous apprend pas le nom. Selon Reinesius, le surnom de *Puteolanus* appartenait aux familles impériales *Ulpia* et *Ælia;* et d'après cette observation, exprimée d'ailleurs en une ligne et sans discussion, il pense que ce *Puteolanus* était affranchi ou de Trajan ou d'Adrien, et que cette inscription date de l'un de ces deux empereurs (98-117, 117-137 de J. C.). Cependant M. Hase, de l'académie des inscriptions, à qui je l'ai communiquée, oppose à l'opinion de Reinesius, que les affranchis, en recevant la liberté, ne prenaient pas pour nom le

(1) Reinesius, *Synt. inscr. ant.*, 1682, p. 213, CCXXIII; Fabretti, *Inscr. ant., etc.*, p. 692, nº 134; Osann, *Syll.*, p. 376, nºˢ 56 et 62. — Les recueils d'inscriptions en offrent un grand nombre en l'honneur de Silvain, avec des titres aussi variés que l'étaient ses attributions, dont il partageait quelques-unes avec Hercule, Bacchus et les Lares. Sans avoir la prétention de les faire connaître toutes, je vais en offrir les plus importantes. — AGRESTIS, comme Lare qui protégeait les champs, les troupeaux, tandis que, sous le titre de DOMESTICUS et d'ORIENTALIS, il veillait sur la maison, la famille et sur les limites des terres. Ce *Silvanus agrestis* paraît le même que *Hercules rusticus :* cependant cette inscription est suspecte (Orelli, nº 1604; Reinesius, p. 138, discussion curieuse.) Ce dieu sauvage, regardé comme *inuus* ou *incube,* était fort redouté des enfans, et surtout des femmes enceintes, auxquelles, sous les formes effrayantes de larve ou de revenant, il causait une telle terreur, que, selon Varron, on ne croyait pas que, pour les protéger contre ses lascives attaques, ce fût trop des trois divinités, *Intercido, Pilumnus* et *Deverra,* qui, au bruit d'une hache, d'un pilon et d'un balai, chassaient des maisons le dieu lubrique qui cherchait à s'y introduire (S. Augustin, II *De civit.*, VI et XV, d'après Varron). — ANTICUS. Reinesius, *Synt.*, p. 243, ou plutôt Donati, MLXVIII, voudrait que Silvain fût appelé ainsi, parce qu'on plaçait sa statue aux *antes* ou pilastres des portes des temples. Mais cela lui était commun avec d'autres divinités; et dans une inscription où il est question de *Silvanus anticus,* on voit que c'est pour *antiquus*, et qu'il s'agit d'une ancienne statue de ce dieu qui a été réparée : ainsi ce n'est pas un titre de Silvain. — AUGUSTUS (Boissard, p. VI, pl. 16; Orelli, nºˢ 1598, 1599). Les inscriptions donnent aussi ce titre à Apollon, à Mercure, à Bacchus, à Hercule, aux Lares. Voir *Marm. Taurin.*, p. 119, pl. 134. — CAMINESIS (Spon, *Misc.*, p. 84, XXVII). Ce surnom devait tenir à quelque localité, et il pourrait y avoir autant de ces épithètes qu'il y avait d'endroits où l'on adorait Silvain. — CANNABIFER, *qui fait croître le chanvre* (Mur., 70, 6; Orelli, nº 1614). L'inscription, regardée par Maffei comme suspecte, offre encore les titres de GLANDIFER, LACTIFER, LINIFER, PATER, PECUDIFER, POMIFER, qui conviennent bien à Silvain, mais que ne présentent pas d'autres monumens. — CASANICUS (Orelli, nº 1600). Ce titre, dans une inscription de Bénévent, tenait peut-être à un lieu particulier, ou c'était Silvain, protecteur d'une petite maison, *casa;* ce titre se rapprocherait de celui de *domesticus.* — CŒLESTIS (Grut., p. 64, 5). — CUSTOS, *gardien* (Grut., p. 64, 4, sur la base d'une statue; Orelli, nº 1614). Voy. CANNABIFER. — DENDROPHORUS, *qui porte un arbre* (Grut., p. 64, 7; Orelli, nº 1602). D'après les représentations de Silvain, une branche d'arbre à la main, ce titre lui convenait (Boiss., p. VI, pl. 30; Beger, *Thes. Brand.*, t. III, p. 158; *Marbr. d'Oxford,* p. I, nº LXXX). — DOMESTICUS, *qui veille sur la maison,* Lare de la famille (*Inscr.* de Botfard en Transylvanie; Reinesius, p. 141, CL, I, CII, CIII; Orelli. nº 1601). — GEMINUS, *double* (Grut.,

surnom de leur ancien maître, mais qu'ils adoptaient son prénom et son nom, et que le nom porté par l'affranchi, lorsqu'il était esclave, devenait son surnom. Ainsi l'esclave Agathopus, affranchi par Trajan, se serait appelé *Marcus Ulpius Agathopus;* Callistus, affranchi par Antonin Pie, aurait été nommé *Titus Aurelius Callistus,* ou *Callistus* tout court. Et quand on connaît cet usage généralement reçu, dit M. Hase, il est difficile d'admettre l'hypothèse de Reinesius. Le nom de *Puteolanus* devait donc être celui du personnage de l'inscription, esclave, *servus,* et non affranchi, *libertus,* d'un César : CÆSARIS N. [nostri] SERVUS. Il n'a probablement rapport ni à Trajan, ni à Adrien, et peut-être n'indique-t-il pas Pouzzoles,

p. 318, 11; *Marm. Taur.*, p. 123). On pouvait désigner ainsi Silvain sous deux de ses attributions, comme *agrestis* et *orientalis.* — INVICTUS. Sous ce titre, dans une inscription trouvée à Stanhope en Angleterre, on invoque Silvain pour obtenir une chasse heureuse (Orelli, n° 1603). — LACTIFER, *qui produit le lait.* Voyez CANNABIFER. — LAR AGRESTIS. Voyez AGRESTIS. — LINIFER, *qui fait pousser le lin.* Voyez CANNABIFER.— LIBER. Il paraît qu'on donnait à Silvain cette épithète de Bacchus, à qui souvent on l'associe* (Reinesius, p. 149, CL, I, CVIII; Orelli, n° 1612). — LITTORALIS, d'un temple que Silvain avait à Rome sur le littoral du Tibre, *inscription suspecte* (Boiss., p. VI, pl. 30; Orelli, n° 1606). — MAGNUS DEUS, avec Mars dans une inscription de Nîmes; du moins c'est Reinesius, CL. IV, 1, p. 24, LXXXVIII, qui interprète ainsi les deux lettres M. D., au lieu de *Manibus Deis* (Orelli, n° 1607), — NÆVIANUS (*ibid.*). Ce pouvait être Silvain honoré d'une manière particulière par la famille consulaire *Nævia,* comme le SILVANUS FLAVIORUM, ou de la famille *Flavia* (Spon, *Misc.*, p. 85, XXVIII). — NUMINI SILVANI, *à la divinité de Silvain.* En l'an 42 de J. C., on lui consacra sous ce titre, à Rome, une statue, un portique orné de peintures, et un *tricorum* ou triple *cella* ou nef (Orelli, n° 1594). — ORIENTALIS. Ici cette épithète ne signifie pas *oriental;* mais elle vient du grec *ὅρος,* limite, *terminus,* et désigne les limites des champs, confiées à la garde de Silvain, comme à *Jupiter terminalis* et au dieu Terme, *ὅριος θεός.* La note de Reinesius, p. 138, est curieuse. — PANTHEUS, *qui réunit les attributions de plusieurs divinités* (Orelli, n° 2116). — PATER. On représentait Silvain comme un homme âgé et comme le protecteur des familles : le titre de *pater* lui convenait; mais il ne se trouve que dans une inscription suspecte. Voyez CANNABIFER.—PECUDIFER, *qui fait prospérer le bétail.* Voyez CANNABIFER. — POLLENS, *fort, puissant.* On donne le même titre à Hercule (Fabretti, p. 448, XII; Orelli, n° 1611). Voyez plus bas VALENTIUS. — POMIFER, *qui apporte les fruits.* Cette épithète est d'accord avec les fruits, qui servent d'attributs à Silvain; mais l'inscription d'où elle est tirée est suspecte. Voyez CANNABIFER. — PRÆSENS DEUS (Orelli, n° 1608). On donne ce titre à Silvain, parce que, sa statue lui étant consacrée avec l'inscription, on était, pour ainsi dire, *en sa présence.* — SALUTARIS (Orelli, n° 1609, 1596 2518). On consacra à Rome des images d'argent de Trajan, ou des statues *parastaticæ,* ou placées aux antes des deux côtés de la porte du temple de Silvain Salutaire, au mont Aventin, avec leurs bases et les autres ornemens, sous une voûte en fer ou montée en fer, *concameratio ferrea,* l'an 115 de J. C. Voyez Reinesius, CL. 1, p. 142, CV. Ce titre répondait au grec *alexicacos,* et se voit donné à Hercule, uni à Silvain. Voyez *Marm. Taurin.*, p. 134. — SANCTUS, c'est le titre sous lequel se présente le plus souvent Silvain, auquel on donne même celui de SANCTISSIMUS (Grut., p. 62, 8; p. 65, 5; Boissard, p. VI, pl. 18; pour *sanctus,* Gruter, p. 65, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9;

Puteoli, pour la patrie de ce serviteur. On trouve dans Spon (1) une inscription qui regarde un affranchi de la famille consulaire *Junia,* qui, de même que le nôtre, porte le surnom de *Puteolanus* avec le prénom et le nom de *Lucius Junius :* ce surnom ne lui venait pas de sa patrie, à moins qu'il ne lui eût été transmis par son père, comme seraient aujourd'hui les surnoms de *l'Italien, l'Allemand,* puisque ce *Lucius Junius Puteolanus* n'était pas de *Puteoli,* mais de *Svel,* aujourd'hui *Fuengirola,* à quatre lieues de Malaga. Il était bien affranchi; car l'inscription porte que dans sa ville natale, *municipium svelitanum,* il avait été *sevir augustalis,* et avait rempli tous les emplois que pouvaient exercer les affranchis. Ceci prouverait aussi que le surnom de *Puteolanus* n'était pas tellement propre aux familles *Ulpia* et *Ælia,* que d'autres ne l'eussent aussi porté, puisqu'on le voit à un affranchi de la famille *Junia.* Ceci même paraît mieux démontré pour le personnage de l'inscription de Spon que pour le nôtre, qui, n'ayant ni prénom ni nom, ne fait pas connaître de quelle famille il était affranchi ou plutôt esclave, ainsi que je l'ai fait remarquer plus haut; on sait seulement qu'il appartenait à un César, et le nom de *Puteolanus* pouvait indiquer sa ville natale. S'il eût été affranchi, il n'aurait pas manqué, dans l'inscription qu'il consacrait, d'après un vœu, à Silvain, d'indiquer par un

p. 66, 1, 2; Reinesius, p. 138, et Marini, *Indicaz. antiq., etc.,* p. 70, 6; Orelli, n°s 882, 1590, 1591, 1592, 1596, 1597, 1818, 2116). — SILVANUS. On trouve souvent dans les inscriptions son nom sans épithète (Orelli, n°s 276, 330, 333, 1587). — SILVANI. Les inscriptions offrent des *Silvains* (Orelli, n° 1616) et des *Silvaines,* SILVANÆ, les mêmes nymphes que les *Silviæ* et les *Suliæ,* des espèces d'Hamadryades (Spon, *Misc.,* p. 84, XXVI; *Inscript.* de l'an 211 de J. C.. p. 107, LXXXIII). — SILVESTRIS, *protecteur des forêts* (Orelli, n°s 1610, 1613). On lui dédie une statue, et on lui promet, pour ses bienfaits passés et futurs, de lui consacrer mille grands arbres. — STAIANUS (Orelli, n° 1605). On ignore ce que peut signifier ce titre, et d'ailleurs l'inscription est suspecte. — VALENTIUS, *puissant* (Orelli, n° 1611); ce titre répond à celui de *pollens.* Silvain, divinité pélasgique, dut être une des premières adorées par les Romains, et surtout par Romulus. Son nom se retrouve dans celui de Silvius, fils d'Énée et de Lavinie, et premier des anciens rois des Romains, distingués tous par le nom générique de *Silvii.* Celui de Rhea Silvia, mère de Romulus, la dernière de cette race, rappelle de même Silvain. Les Romains donnaient aussi à Mars, père de leur fondateur, les titres de *Silvanus* et de *Silvestris.* Le nom de Rome en grec, *Rômê,* ῬΩΜΗ, signifie *force,* et a presque le même sens que *valor.* Le nom de *Romulus,* qui semble un diminutif, pourrait être interprété par le *fils de Romus* ou *de Rômê,* de la force, de la valeur, et *Valentius* aurait le même sens que *Romanus,* et l'un et l'autre signifieraient *le puissant, le fort.* On sait que Rome, comme d'autres villes, avait un nom sacré et secret qu'il était défendu de prononcer, et que l'on croit être *Valentia.* Ce nom s'accorderait avec le titre de *Valentius* donné à Silvain, et pourrait répondre à la ville de *Valentius* ou de Silvain. On trouverait réunies, par deux noms qui ont la même valeur, l'ancienne ville de Rome, qu'on ne reconnaissait pas publiquement, et la nouvelle ville de Romulus, à qui l'on voulait laisser tout l'honneur d'être le fondateur de la maîtresse du monde. Cette origine convient très-bien à une ville dont des pâtres, véritables adorateurs de Silvain, passaient pour être les premiers habitans.

(1) *Miscell.,* p. 89.

prénom et par un nom la famille à laquelle il devait la liberté, et il se serait dit l'affranchi et non l'esclave d'un César. Il était aussi très-naturel que l'esclave *Puteolanus* adressât des vœux et des actions de grâces à Silvain, divinité champêtre à laquelle on assignait un grand nombre d'attributions, dont quelques-unes pouvaient avoir rapport au service auquel était attaché Puteolanus dans la maison d'un empereur. [Haut. de l'autel sans la base, 0^m,608 = 1 pi. 10 po. 6 li. — Larg. 0^m,379 = 1 pi. 2 po.]

94. AUTOMNE ET GÉNIE, bas-relief, *marbre,* n° 273. pl. 183.

Un Cupidon, ou un génie de cette nature forte et vigoureuse que les anciens se plaisaient à voir aux enfans, et surtout à ceux auxquels ils donnaient le caractère de divinité, présente une corbeille de fruits à une belle femme qui se repose sur la terre, et dont le costume élégant et simple consiste en une tunique longue à la dorienne et qui laisse ses bras nus. Une fibule et une ceinture maintiennent sa tunique; son voile enflé par le vent s'arrondit autour de sa tête, dont les cheveux sur le derrière sont réunis par un nœud; le mouvement du voile ou du léger manteau indique une scène en plein air, et l'on retrouve aisément sous les traits nobles de cette femme l'Automne, à laquelle un de ses génies présente des fruits. Le regard en arrière de la déesse semblerait indiquer que, contemplant les travaux des champs qui l'entourent, elle voit en arriver de tous côtés les tributs, et le génie paraît empressé de repartir pour recueillir et rapporter de nouvelles offrandes aux pieds de l'Automne. [Haut. 0^m,201 = 7 po. 5 li. — Larg. 0^m,440 = 1 pi. 4 po. 3 li.]

95. GÉNIE DE L'AUTOMNE, bas-relief, *marbre,* n° 773, pl. 188.

Ce jeune homme couché, dont la chevelure tombe en boucles sur ses épaules, et qui, n'ayant pour vêtement qu'une légère chlamyde rejetée sur l'épaule gauche, tient d'une main le *pedum* pastoral et de l'autre un panier de fruits, peut être considéré comme le génie de l'Automne, et, en quelque sorte, comme le dieu *Bonus Eventus,* qu'on invoquait pour obtenir d'heureuses moissons. On a déjà apporté près de lui une grande corbeille remplie des premiers fruits de la terre, et il semble en attendre d'autres. [Haut. 0^m,232, = 8 po. 7 li. — Larg. 0^m,446 = 1 pi. 4 po. 7 li.]

96. GÉNIE DE L'AUTOMNE, bas-relief, *marbre,* n° 759, pl. 188.

A voir les formes prononcées de cet enfant ailé, ses cheveux touffus, et le panier qui est près de lui, et où l'on aperçoit des feuilles de vigne, il paraîtrait que c'est un génie de l'Automne et de la suite de Bacchus. Ce fragment, qui n'est pas sans mérite, faisait partie d'un bas-relief qui pouvait offrir ou le temps des vendanges ou quelque autre scène bachique. [Haut. 0^m,460 = 1 pi. 5 po. — Larg. 0^m,171 = 6 po 4 li.]

97. Génie d'une Saison, bas-relief, *marbre*, n° 776, pl. 188.

Si ce bas-relief-ci était de la même hauteur que le précédent, comme il est à peu près du même style, on pourrait les croire tirés du même monument : mais celui-ci est plus grand, et d'après ses dimensions et la figure de Victoire qui tient une palme et forme l'angle de droite, on voit que ce fragment a dû faire partie d'un sarcophage. Il est à présumer que ce génie est celui d'une saison; mais, comme on ne distingue pas ce que contient sa corbeille, il vaut mieux laisser indécise l'époque de l'année qu'il représente. [Haut. 0m,719 = 2 pi. 2 po. — Larg. 0m,510 = 1 pi. 6 po. 10 li.]

98. Génie, fragment, *marbre*, n° 773, pl. 183.

Ceci peut être un Cupidon tout aussi bien qu'un génie; et d'ailleurs ce sont de ces expressions dont la valeur n'est pas bien déterminée, et que, dans la langue des antiquaires, on peut, sans grand risque, échanger l'une contre l'autre. Il y a tant de sujets dans la composition desquels a pu entrer ce joli enfant ailé, qu'on ne peut décider celui dont il a pu faire partie; on voit seulement qu'il paraît prêt à recevoir quelque chose qu'on lui offre ou qu'il veut saisir. Il ne vole pas; ses ailes ne lui servent qu'à l'aider à grimper, et peut-être va-t-il cueillir quelque fruit. [Haut. 0m,180 = 6 po. 8 li. — Larg. 0m,201 = 7 po. 5 li.]

99. Génie, fragment, *marbre*, n° 761, pl. 183.

L'attitude animée de cet enfant, ce qu'il élève de la main gauche et où, malgré l'altération du marbre, on entrevoit une grappe de raisin, donnent lieu de penser que c'est un génie bachique. Un bout de draperie indique qu'à cet endroit du bas-relief dont il faisait partie il y avait une figure : on voit, au mouvement de ce pan de son manteau, qu'elle devait être très-animée, et il est à présumer que ce bas-relief représentait des Bacchantes et des Amours se livrant à la joie tumultueuse des fêtes de Bacchus. [Haut. 0m,171 = 6 po. 4 li. — Larg. 0m,196 = 7 po. 3 li.]

100. Mercure, bas-relief, *marbre*, n° 538, pl. 202.

Il serait difficile de ne pas reconnaître ici Mercure, le léger messager des dieux, à son petit pétase et au reste de caducée dont on aperçoit la trace sur sa cuisse droite; il est de même aisé, en dépit des ravages du temps, de retrouver dans ce fragment tous les indices d'une bonne sculpture grecque. Ce morceau a fait partie de la collection du Cte de Choiseul, qui probablement l'a rapporté d'Athènes, et ce sont autant de titres en sa faveur. J'avais d'abord pensé qu'on pouvait voir ici Mercure *psychagogue*, chargé de conduire les âmes au royaume de Pluton, et qu'en touchant de la main la femme qui est près de lui, c'était lui donner le signal du départ pour les sombres bords : mais un examen plus réfléchi

m'a conduit à soupçonner, et même à croire, que ce fragment doit offrir les restes d'une composition plus étendue et plus intéressante que je ne me l'étais d'abord figuré. On sait qu'attiré, dans ses courses, par une fête à la citadelle d'Athènes, Mercure, qui adressait ses vœux aux jolies mortelles aussi bien qu'aux déesses, aperçut les filles de Cécrops, Hersé, Aglaure ou Agraule et Pandrose; la première lui plut, et il ne tarda pas à lui faire connaître son amour. Ce fut inutilement qu'il chercha, par tous les moyens de séduction, à intéresser Aglaure en sa faveur : ne pouvant vaincre sa résistance, il fut obligé de la changer en rocher pour avoir un libre accès et réussir auprès d'Hersé, qui, cédant à la pressante tendresse du jeune dieu, le rendit père de Céphale. Tel est le fond de cette aventure, dont je crois découvrir une partie dans notre bas-relief (1). Mercure paraît s'adresser, en suppliant, à Agraule, et chercher, par ses caresses, à la faire céder à ses instances; celle-ci, dont la coiffure annonce une jeune fille dans la première fleur de l'âge, n'a pas l'air de répondre à la prière du dieu amoureux d'une manière favorable, et l'on croirait, d'après sa pose, qu'elle est très-décidée à ne pas bouger de son poste et à refuser au messager des dieux l'entrée du palais d'Hersé. Ce qui pourrait encore offrir quelque appui à ma conjecture, c'est de voir Mercure monté sur des rochers qui semblent escarpés et qui rappellent ceux de la citadelle d'Athènes, dont, par sa métamorphose, Aglaure augmenta encore la masse, et où fut élevé à Pandrose, sa sœur, un temple près de celui de Minerve Poliade. Si cette explication était admise, ce serait une composition intéressante et nouvelle à ajouter à l'histoire figurée des siècles héroïques. [Haut. 0^{m},499 = 1 pi. 6 po. 5 li. — Larg. 0^{m},310 = 11 po. 6 li.]

101. Génie de Mercure, bas-relief, *marbre*, n° 26 *bis*, pl. 182.

Parmi la série de génies qui remplissent cette planche, celui qui est à la droite du compartiment inférieur à gauche, et qui est accompagné des génies de Cérès et de Bacchus, qu'indiquent la ciste remplie de fruits et la panthère, le génie de Mercure se fait reconnaître à la tortue qui est à ses pieds, et que l'on sait être un des attributs de ce dieu. Ce reptile rappelle au spectateur que Mercure ayant trouvé une tortue snr le mont Cyllène, en prit l'écaille, la surmonta des cornes d'une chèvre sauvage, y ajouta des cordes, et la lyre fut inventée. C'était une des heureuses découvertes dont on rendait grâces à Mercure : aussi la lyre fut-elle placée au ciel par les Muses, qui durent à cet instrument tant de plaisirs et de succès (2). Cette invention de la lyre a été reproduite de la manière la plus ingénieuse et la plus agréable dans une jolie statue en marbre qu'un de nos jeunes et habiles sculpteurs, M. Duret, a exposée au salon du Louvre en 1831. [Haut. 0^{m},850 = 1 pi. 0 po. 11 li. — Larg. 0^{m},406 = 1 pi. 3 po.]

(1) Voyez, pour les détails de ces aventures, Apollodore, liv. III, c. XIV, 2, 3, et les notes de Heyne; Pausanias, *Att.*, c. II, 5; XVIII, 2; *Bœot.*, c. XXVII, 5; XXXV, 1; et surtout Ovide, *Mét.*, liv. II, v. 736.

(2) Hygin, *Astron.*, l. II, c. VI; Pausanias, *Cor.*, c. XIX, 6; *Arc.*, c. XVII, 4; I *Eliac.*, c. XIV, 6.

102. Génie des Âmes, bas-relief sur l'urne de Flavia Sabina, *marbre,* n° 60, pl. 187 et 251; inscr., pl. I.

Ce génie, porté sur la croupe d'un triton qu'accompagne un hippocampe, vogue sur les flots et transporte quelques âmes au séjour des héros : il charme par les accords de sa lyre la longueur du voyage, et le triton unit les sons de sa flûte à la mélodie du petit voyageur. Ce pourrait aussi bien être l'Amour naviguant vers Cythère, et que l'on voit souvent jouer de la lyre sur le dos d'un lion ou de quelque autre animal qu'il a soumis à ses lois. Ce joli bas-relief fait l'ornement d'une urne cinéraire carrée, à fronton triangulaire, consacrée à la mémoire de Flavia Sabina par sa fille Flavia Helias et par son gendre Cornelius Callicratus, affranchi probablement de la famille *Cornelia,* comme Flavia Sabina l'était de la *Flavia*. Aux angles de l'urne s'élèvent des espèces de colonnes torses qui semblent faites de tiges flexibles d'arbustes ou de sarmens de vigne tordus en manière de câble, comme on voit quelquefois ici la vigne, et très-souvent les lianes en Amérique. Ces colonnes rustiques, qui pourraient rappeler les premiers temps de l'architecture, sont surmontées de pommes de pin, arbre consacré aux cérémonies funèbres, qui, ainsi que le cyprès, l'if et d'autres arbres résineux, servait d'ornement sévère aux lieux de sépulture. Au-dessus du cartel qui contient l'inscription sont trois masques tragiques, et il y en a de comiques aux acrotères qui terminent les angles du fronton, dont le tympan est décoré d'une couronne garnie de ses bandelettes. On sait que les masques sont très-fréquens sur les monumens funèbres. Ils pouvaient rappeler que, comme les pièces de théâtre, la vie est mêlée de scènes tristes et gaies, de peines et de plaisirs. Et d'ailleurs ces masques pouvaient aussi indiquer la profession de Callicratus, ou même servir à cette urne de défense contre les sortiléges, comme les oscilles ou d'autres petites figures magiques que l'on y appendait. On peut remarquer qu'en tête de l'inscription l'ouvrier a redoublé le D. M., consécration aux dieux Mânes. [Haut. $0^m,749 = 2$ pi. 3 po. 8 li. — Larg. $0^m,441 = 1$ pi. 4 po. 8 li.]

103. Trois Génies, n° 509, pl. 187, 251, et inscr., pl. XIX.

Ce joli groupe, de très-petite dimension, fait ou plutôt faisait l'ornement d'un cippe funéraire; car il est actuellement si altéré par le temps, qu'il est difficile de le distinguer. On pourrait regarder ces enfans ailés qui, les bras enlacés, traversent les airs avec légèreté comme les trois amours Érôs, Himéros et Pothos; mais les ornemens du cippe, les guirlandes de raisins et de pampre, soutenus par deux génies, les panthères auxquelles paraît confiée la garde du monument, lui donnent un caractère bachique, et il est à croire que ces trois génies font partie de la joyeuse suite du dieu des vendanges. L'inscription que porte ce cippe rappelle la mémoire de L. Flavius Saturninus, de la tribu *Aniensis,* dans le territoire de Tivoli; cet enfant mourut à cinq ans et six mois, et son père nourricier, *tata,* nommé Phœbus, unissant sa douleur à celle de Flavius Evhodus, père de Saturninus, se joignit à lui pour élever ce joli monu-

ment, dont l'exécution et le style des bas-reliefs, surtout celui des panthères et des enfans, méritent d'être remarqués. [H. 0m, 631 = 1 pi. 11 po. 4 li. — L. 0m,500 = 1 pi. 6 p. 6 li.] L'inscription publiée par Fabretti, c. III, n° 151, l'a été aussi par M. Osann, *Syll.* p. 380, n° 73 ; à l'avant-dernière ligne il a lu PATIR, mais il y a bien certainement PATER.

104. NAISSANCE DE BACCHUS, *m. de Paros,* n° 259, pl. 123.

LORSQUE Jupiter eut tiré Bacchus de sa cuisse où il l'avait renfermé après la mort de Sémélé, sa mère, que la frayeur de l'incendie qui la consumait avait fait accoucher avant terme, il le confia à la terre qui le garda dans son sein jusqu'à ce qu'il fût en état de naître d'une manière convenable; elle lui prodigua tous ses soins et enfin il naquit. Il fut, comme on sait, surnommé *Diphyès,* soit à cause de sa double nature, on lui attribuait souvent les deux sexes, soit en raison de sa double naissance, l'une de Sémélé, l'autre de Jupiter. On la considérait même comme triple, puisqu'il parut trois fois au jour, et les Orphiques (1) le qualifiaient du titre de *Trigonos,* trois fois né. Ici la terre remet l'enfant conduit à maturité aux nymphes de Nysa, ou de Dodone, selon Phérécyde, que Jupiter avait chargées de lui servir de nourrices. Orphée, ou le poète qui a écrit ses hymnes (2), nomme une de ces nymphes Hippa, et l'invoque dans ses chants. Suivant d'autres traditions, c'était Mercure qui avait porté Bacchus aux nymphes de Nysa, et ce trait mythologique se trouve retracé sur plu-

(1) Le second vers de l'hymne XXX (29) des *Orphica* d'Hermann réunit ces titres de Bacchus, *πρωτόγονον, διφυῆ, τρίγονον Βακχεῖον ἄνακτα,* c'est le *bimater* et le *trimater* des Latins. L'hymne LII (51), v. 5, le nomme *τριφυὴς*, ce qui montre que l'épithète *διφυὴς* de l'autre vers doit indiquer la double nature de Bacchus, tel qu'on le voit au vers 4, hymne XLII (41): *ἄρσενα καὶ θῆλυν διφυῆ λύσειον Ἴακχον,* mais qu'elle peut aussi, en d'autres endroits, s'expliquer par *deux fois né,* de même que *διμήτωρ*, *qui a deux mères;* hym. L (49), v. 1, et LII (51), v. 9. Bacchus partageait le privilége des deux sexes avec plusieurs divinités : Jupiter, *Orphica,* fragm. VI, v, 11 : *Ζεὺς ἄρσην γένετο, Ζεὺς ἄμβροτος ἔπλετο νύμφη*; La lune, hymne IX (8), v. 4 : *Αὐξομένη καὶ λειπομένη, θηλύς τε καὶ ἄρσην*; Minerve, hymne XXXII (31) : *ἄρσην μὲν καὶ θῆλυς ἔφυς, πολεμήτοκε Μῆτι*; l'Amour, hym. LVIII (57) : *εὐπάλαμον, διφυῆ, πάντων κληῖδας ἔχοντα.* La Nature est aussi des deux sexes, hymne X (9), v. 10 : *αὐτοπάτωρ, ἀπάτωρ, ἄρσην, πολύμητι, μεγίστη.*

(2) *Hym.* XLIX (48). Hippa semble avoir été la plus célèbre des nourrices de Bacchus; elle le reçut et le berça dans un vase qu'elle avait entouré d'un serpent pour le garder. Aussi chez les Grecs représentait-on des serpents sur le berceau des enfants. Má, qu'on prend pour Cybèle, et Misa pour Cérès, étaient aussi des nymphes océanides, nourrices de Bacchus. Orphée célèbre Misa, hymne XLII (41); et on lui rendait des hommages divins à Éleusis, en Chypre et en Phrygie. Les nymphes qui avaient nourri de leur lait Bacchus, à Naxos, et parmi lesquelles on nomme *Ambrosie, Eudora, Asyla, Coronis, Polyxo, Dioné, Phæo,* devinrent, avec leurs autres sœurs, les Hyades et les Pléiades. On varie sur leurs noms et sur leur nombre; voy. *Orphica,* hymn. LI (50), XXX (29), LIV (53); *Phérécyde,* fragm., p. 115; *Hygin, fab.* 182-192, et *Lobeck, Aglaophamus,* p. 532 et suiv.

sieurs monumens. Ce fut de Nysa que Bacchus, nommé aussi Hyès par Phérécyde, reçut le nom de Dionysos que lui donnaient les Grecs, et qui signifie le dieu de Nysa. Peut-être trouverait-on aussi une étymologie de ce nom aux Indes, où l'on sait que ce Dieu avait laissé des souvenirs de ses conquêtes et de ses bienfaits. Un dieu de ces contrées nommé *Dionischa*, était né et régnait sur le mont sacré de *Mérou*, et il a été facile d'établir des rapprochemens entre ce nom et le mot *Mêros* qui en grec signifie cuisse. Il n'en fallait pas plus pour que chez les Grecs *Dionischa* devînt Dionysos, et pour faire naître leur dieu de la cuisse de Jupiter; ce ne serait pas d'ailleurs la seule de leurs divinités qui aurait des rapports avec celles des Indes. Dans notre bas-relief, Jupiter, dont la tête est restaurée, semble, par sa pose, la tourner vers son fils, et on peut croire qu'elle exprimait l'intérêt qu'il prend à la scène qui se passe sous ses yeux.

M. le docteur Panofka et M. le duc de Luynes (1) croient que ce bas-relief, au lieu de représenter, selon l'opinion de Visconti, la naissance de Bacchus, offre celle d'Erichthonius, que rend à Minerve la déesse de la terre dans le sein de laquelle il était né, lorsque, se dérobant aux ardentes poursuites de Vulcain, la chaste déesse repoussa loin d'elle les élans obscènes de son amour.

D'après cette explication, appuyée de celle de la peinture d'un beau vase du prince de Canino, où M. Panofka voit le même sujet, le grave personnage assis à la gauche de la composition serait ou Neptune ou Jupiter; celui qui est appuyé contre ce pilastre ne serait plus une nymphe, mais Vulcain, et la déesse qui reçoit l'enfant deviendrait Minerve. M. Panofka se refuse à reconnaître une femme dans le fragment de figure adossée au pilastre, parce que sa robe, selon lui, laisse les jambes *en grande partie à découvert*. Cependant ce que l'on aperçoit s'arrête très-peu au-dessus des chevilles, et dans bien des figures de femmes, même de muses, la robe découvre beaucoup plus les jambes. La masse de plis, très-considérable, me semble offrir le caractère d'un costume de femme plutôt que celui d'un vêtement d'homme. Le dessin des cuisses, des jambes et des pieds me paraît aussi convenir à une femme plutôt qu'à un homme. Ce manteau n'est pas, ainsi que le désigne M. Panofka, le *tribonion*, espèce de manteau usé et écourté que portaient les philosophes; celui-ci est très-ample, et l'on y peut reconnaître le *diplax*.

Je ne vois pas non plus, avec M. Panofka et M. le duc de Luynes, que le dieu assis n'ait pas l'air de prendre part à la scène qui se passe près de lui, ni qu'il détourne la tête, ce qui leur fait croire que la composition, telle que l'indique notre bas-relief, n'est pas complète et qu'il y manque au moins un personnage. Je sais que la tête de notre Jupiter est rapportée, qu'elle n'est pas en harmonie avec le reste du corps, et qu'on lui desirerait un tout autre caractère; mais la pose n'en est pas mauvaise. Que l'on considère notre bas-relief 26, n° 324, pl. 200, on y verra Jupiter absolument avec la même attitude que dans celui qui nous

(1) *Ann. de l'Inst. de corresp. arch.* v. 1, p. 293 et 397.

occupe. On dirait que ces deux figures ont été copiées d'après le même original. La composition du beau bas-relief que je viens de citer est bien complète, et il me semble qu'elle l'est aussi dans la naissance de cet enfant, quel qu'il soit, bien que la disposition ne soit pas combinée de la même manière. M. Panofka établit aussi, comme un point démontré, ce qui demanderait à être mieux prouvé, que, d'après l'explication qu'il donne des sujets qu'il croit se rapporter à la naissance d'Erichthonius, les anciens artistes ne le représentaient pas avec des jambes faites en forme de serpent. Il est possible qu'ils n'aient pas tenu à cette tradition fabuleuse, qui n'est même rapportée que par peu de mythologues, et dont ne parlent ni Apollodore ni Pausanias. Cependant elle est assez dans le goût de la haute antiquité qui se plaisait au merveilleux, et il me paraîtrait vraisemblable que, si elle a existé, les arts ont dû la regarder comme consacrée, et la suivre aux plus anciennes époques. C'est à tort que jusqu'à présent la figure de la terre de notre bas-relief a passé pour porter une couronne crénelée, un examen attentif m'a convaincu que je m'étais trompé, ainsi que Visconti et M. Panofka. Cette déesse n'est pas couronnée, et elle n'a pour coiffure que ses cheveux qui forment une sorte de bourrelet ou de grosse natte tordue autour de la tête. M. Panofka voit encore Erichthonius dans une figure jeune, la tête ceinte d'une couronne, et qui est près de Vulcain dans un bas-relief du musée Chiaramonti, pl. 44. Mais certainement, à en juger par la proportion de la tête, aussi forte que celle de la femme qui est auprès, ce n'est pas un enfant. Si le bas-relief était complet, il nous offrirait ce jeune personnage assis et aussi grand que cette femme; de plus, cette tête n'appartient pas à un jeune garçon, mais elle a tous les caractères de celle d'une déesse. M. Panofka regarde comme un gland de chêne l'objet en forme d'œuf qui surmonte sa couronne, et il pense que cet attribut convient à Erichthonius, fils de la terre; et au fait il désignerait très-bien un *autochthone*, né de la terre, selon les anciens, comme les glands dont il faisait sa nourriture. Mais d'après sa forme et sa grandeur, et en le comparant avec les glands qui sont très-distincts dans la couronne, cet objet n'est pas un gland, il ressemble plutôt au fruit du lotus tel qu'on le voit sur la tête de l'Isis grecque. Cette figure me paraîtrait donc être Cérès, à qui on donnait souvent les mêmes attributs qu'à Isis. Il était juste que sa couronne réunît les glands dont elle détourna les hommes, à l'épi de blé dont elle leur apprit l'usage. La déesse qui est auprès d'elle peut être sa sœur Vesta; de même que Vulcain, elle présidait au feu, il est naturel de les voir réunis; et le bas-relief du musée Chiaramonti, lors de son intégrité, devait représenter une assemblée des dieux, plutôt qu'un sujet relatif à Erichthonius, selon l'opinion de M. Panofka.

105. Triomphe de Bacchus enfant, *marbre*, nº 425, pl. 124.

Ce bas-relief n'offre rien de particulier sur le fils de Jupiter et de Sémélé, et, sous le rapport mythologique, il est ce qu'on doit attendre d'un ouvrage

des temps postérieurs, où, lorsqu'on décorait les grands sarcophages, on s'occupait moins de prêter des sujets à l'érudition, que d'en présenter dont l'explication facile fût le plus à la portée et des artistes et du vulgaire; aussi, les compositions du genre de celle-ci se trouvent-elles en foule sur les faces antérieures des sarcophages du second et du troisième siècle de notre ère. Ici, Bacchus, ce dieu qu'Ovide (1) appelle *æternus puer,* paraît dans sa première enfance, mais c'est celle d'un dieu qui doit parcourir le monde en conquérant, et en ami des plaisirs. La vigueur est unie à la grâce des formes; les hommes lui devront la connaissance de la vigne et l'art de faire le vin. Et ici, comme par anticipation et comme annonce de ses bienfaits, le jeune dieu est couronné de grappes de raisin, et il en tient entre ses mains. Ses nourrices, les nymphes de Nysa, et son vieux Silène, ne sont plus près de lui; deux femmes ailées, peut-être deux de ses génies, le portent en triomphe dans une grande guirlande de fruits; elles le balancent mollement, ainsi que le balançaient les nymphes dans le van mystique. Un satyre, compagnon des jeux de son enfance, le soutient, et dirige ses regards ou vers lui ou vers la grappe de raisin. Au-dessous de Bacchus, un jeune faune et une nymphe à demi nue, et qui tient des fruits dans un pan de son manteau, semblent se laisser aller à de tendres ébats; la nymphe se retourne vers son amant, et bientôt le même voile les enveloppera tous les deux. Si ce groupe est plus petit que les autres personnages, c'est dans leur intérêt; si on eût donné à ce faune et à cette nymphe la proportion qui convenait à leur âge, ils eussent nui à cette scène, qui n'est composée que d'enfans. On sait d'ailleurs qu'il est d'usage, dans les bas-reliefs, de représenter plus en petit les figures accessoires. Le cortège de Bacchus n'est ici que de quatre génies ailés; ce sont ceux des Saisons. Dans les premiers temps, les Grecs n'en reconnaissaient que deux, *Thallo* et *Carpo,* qui partageaient l'année en temps des fleurs et temps des fruits. On en admit ensuite trois, sous les noms de *Dicé,* la justice, *Eunomie,* le bon ordre, *Eiréné,* la paix, et, lorsqu'il y eut quatre saisons, quelquefois on revenait au nombre trois, et on réunissait l'été au printemps. Dans plusieurs bas-reliefs, chacun des génies se distingue par des attributs propres à la saison qu'il représente; ceux-ci n'ont rien qui les caractérise d'une manière particulière. Leur costume est le même; un simple manteau rejeté avec grâce sur l'une des épaules et qui laisse le corps presque entièrement à découvert. Cependant le premier génie à notre gauche, plus vêtu que les autres, doit être celui de l'hiver; sa couronne paraît de branches d'arbre, peut-être de pin, dont on faisait un grand usage pour se chauffer, et il en porte un rameau à la main droite. Le génie qui suit est le printemps, et de l'autre côté se trouve l'été, couronné de fleurs comme le printemps et l'automne, dont la tête est chargée de grappes de raisin, et qui en tient dans les deux mains. Les animaux qu'on voit à ses pieds semblent être un bœuf et un chien, symboles du labourage et de la chasse, travaux et plaisirs de l'automne. Cette saison remplit de fruits la corbeille de l'été qui les a fait mûrir, et l'hiver transmet au printemps ceux qu'il a conservés. La biche entre l'hiver

(1) *Métam.*, l. 4, v. 18.

et le printemps rappelle aussi les plaisirs de la chasse. On fera remarquer ici la symétrie qu'on aimait dans la décoration des sarcophages, et qui, donnant de la gravité à des compositions agréables, était en harmonie avec la régularité de l'architecture. On trouve cependant quelque variété dans les poses et l'ajustement des divers groupes, et les figures, quoique d'une exécution ordinaire, ont de la noblesse et de la grâce; elles tiennent aux bonnes traditions de la sculpture, et elles ont été faites d'après de beaux modèles. Ce bas-relief vient de la Villa Borghèse; publié avec le précédent par Bouillon, t. III, pl. 4. [H. 0m,906 = 2 pi. 6 po. 9 li. — Larg., 2m,233 = 6 pi. 10 po. 6 li.]

106. Silène, *marbre*, n° 285, pl. 135.

Ce bas-relief décore la face droite d'un autel consacré à Bacchus, et où il se trouve représenté avec ses deux frères Mercure et Hercule. (Voy. 153, 119.) Silène, fils de Pan et de la Terre, ou l'homme des champs et des forêts, n'est point ici tel que nous l'offre Diodore de Sicile; ce n'est pas ce général habile, ce philosophe profond, conseil de Bacchus dans ses expéditions lointaines; on ne reconnaît sous cette treille que le Silène des poëtes, des mythologues et des arts. Ce petit vieillard encore vert et vigoureux, aimable et bon, qui prenait en riant les espiègleries des nymphes et de la troupe folâtre de Bacchus, c'est le vénérable Silène, le chef des satyres, des silènes, des bacchantes et des nymphes, respecté par les dieux et les mortels, et auquel Orphée adressa un hymne qu'on chantait en brûlant de la manne en son honneur (1) dans les Triétéries, les Lénées, les Orgies et les autres fêtes de Bacchus. Silène était né à Malée, dans l'île de Lesbos, et il y fut élevé. Il épousa la nymphe Naïs; on ne nous apprend pas si ce fut à Malée ou à Pyrrhicus en Laconie qu'il vint s'établir. D'après des vers de Pindare, Pausanias (2) dit qu'on lui donna le nom de *Pyrrhicus*, et qu'il y avait, sur la place de Pyrrhicus, un puits qu'il avait enseigné aux habitans. Les détails de la vie de Silène sont peu connus; on sait cependant qu'il porta le talent de la musique assez loin pour oser, ainsi que Marsyas, lutter contre Apollon (3). Jupiter partagea entre Silène et les nymphes Philia, Coronis et Clida, l'éducation de Bacchus, qu'il fit élever à Naxos. Silène, devenu le nourricier, le second père de Bacchus, suivait partout les pas de son élève, avec lequel, selon Pausanias (4), il serait venu à Athènes. Ses connaissances variées dans les sciences naturelles furent très-utiles à Bacchus, qu'il égayait par son humeur badine, les saillies piquantes que le vin lui inspirait, par son talent pour la musique, et souvent par son peu d'aplomb sur l'âne qui lui servait habituellement de monture, et sur lequel le soutenaient les bacchantes et les ménades dont il était fort aimé. C'est ainsi qu'on le trouve sur une foule de monumens antiques; il y partage les honneurs divins avec Bacchus. On lui en rendit aussi de particuliers après sa mort; car, ainsi

(1) *Orphica* d'Hermann, LIV (53).
(2) *Lacon.*, c. 25, 2.
(3) Paus. *Cor.*, c. 22, 9.
(4) Paus. *El.*, 2, c. 24, 6.

que le dit Pausanias, les silènes n'étaient pas immortels, et on montrait de leurs tombeaux. Il y en avait un chez les Hébreux, et un autre à Pergame. Silène avait à Élis un temple à lui en propre, où sa statue était groupée avec celle de *Méthé*, déesse de l'ivresse, l'une des compagnes chéries de Bacchus et de Silène, auquel, dans ce groupe, elle versait à boire. Sur notre bas-relief, ce demi-dieu, chauve et couronné de lierre, n'a pour vêtement qu'une bande d'étoffe qui lui entoure le milieu du corps, et fait l'office de *perizoma* ou de *subligaculum*; il a pour chaussure le *caltios*, chaussure fermée à la cheville, le *calceus* des Romains, notre soulier, que, sur les monumens, et surtout dans les peintures des vases, on voit porté par les femmes, les génies nus et les vieillards. Tenant à la main un canthare, vase que Bacchus préférait à tous les autres, Silène s'appuie sur une espèce de grosse massue; peut-être n'est-elle faite que d'une tige sèche de férule, plante très-légère et fragile, que portaient les bacchants, et avec laquelle, au milieu de leurs jeux pétulans, ils pouvaient se frapper sans inconvénient. Silène ne paraît pas ivre, et, le regard élevé, il semble plutôt se livrer à ses méditations. Il est inutile de prévenir qu'on ne doit pas confondre notre Silène, divinité champêtre, avec les silènes, vieux satyres qui suivaient en foule le dieu de Naxos, et auxquels on donne des oreilles de chèvre, ce que n'a pas le bon Silène. Les monuments représentent ordinairement le nourricier de Bacchus comme un vieillard chauve et à barbe épaisse, au regard vif et malin, avec une expression de bonté et celle d'un joyeux buveur; il est court et replet. On ne pouvait douter qu'il ne fût petit, d'après une pierre qu'on montrait dans la citadelle à Athènes, et qui ne convenait pour siége qu'à un homme de petite taille; Silène s'y reposa lorsqu'il vint à Athènes avec Bacchus. Ce vieillard a la poitrine et souvent d'autres parties du corps velues; il ne paraît pas très-ferme sur ses jambes, et, malgré le thyrse sur lequel il s'appuie, il chancelle sous le poids du vin plutôt que sous celui des années, et est prêt à laisser échapper le canthare qui lui sert d'attribut. Dans les peintures antiques, il a la face rubiconde et bourgeonnée; un de ses traits les plus caractéristiques est son nez court, large et relevé : Socrate l'avait de même, aussi prend-on souvent pour des têtes de ce philosophe celles de Silène, qui, cependant, se peuvent ordinairement distinguer par quelques accessoires bachiques.

Cet autel, qui était autrefois à la Villa Borghese, est consacré à la mémoire *d'Ammius M....... onic Nicomachus Anicius Paulinus,* consul l'an 325 de l'ère chrétienne, préfet de Rome l'an 331, sous Constantin-le-Grand, et qui fut aussi proconsul de la province d'Asie et de l'Hellespont, et commandant de la Cariacène sous son père proconsul de l'Afrique. Le père Corsini (1) a publié, mais avec peu d'exactitude, l'inscription qui, sur ce monument, nous apprend ces détails. Boissard (2) rapporte deux inscriptions où il est question avec éloges de la famille *Anicia,* qui, dans les temps florissans de la république, lui avait donné d'illustres citoyens. Ils remplirent des charges importantes en Italie, en Afrique, dans les Gaules et en Illyrie; une inscrip-

(1) *De præfectis urbis*, p. 182. (2) Vol. 2, pl. 74, 76, 103.

tion de Boissard, planche 103, a rapport à notre Anicius Paulinus. Cette famille a fourni des consuls, mais on n'en a pas de médailles. Dans la décadence de l'empire et du paganisme, cet autel avait été employé comme piédestal d'une statue que le corps des corroyeurs (*coriarii, écrit corarii*) avait élevée en l'honneur du préfet de Rome, en mémoire des services qu'il avait rendus, ainsi que son père Anicius Julianus, au corps des corroyeurs. On trouve ce corps cité dans une inscription de l'an 313, sous Constantin-le-Grand, et donnée d'après Guasco par Orelli, t. II, n° 4074. La nôtre offre plusieurs particularités sous le rapport de l'orthographe, PREF pour PRÆFECTO, AFRICE pour AFRICÆ, EVTVLITAS pour VTILITAS, ADQVE pour ATQVE. Gruter la donne, p. 109, n° 19. *Mus. Bouill.*, t. III, *Autels*, pl. 5. [Haut. 1m,049 = 3 pi. 2 po. 9 li. — Larg. 0m,731 = 2. pi. 3 po.]

107. SILÈNE, *marbre*, n° 520, pl. 217 et 134.

Cette figure, dont la tête, le bras droit et la main sont dus à des restaurations modernes, n'a rien qui mérite d'être remarqué; cependant le corps est bien modelé, et la draperie offre un bon ajustement. *Mus. Bouill.*, t. III, pl. 10. [Haut. 0m,559 = 1 pi. 8 po. — Larg. 0m,600 = 1 pi. 10 p. 2 li.]

On confond souvent les satyres, les tityres, les silènes, les faunes et les pans; mais il paraît que l'on en faisait la différence chez les anciens. Ces divinités champêtres rappelaient, par leurs formes rudes et agrestes, la vie des hommes lorsque, errant dans les bois et sur les montagnes, ils ne s'occupaient que de leurs troupeaux. Des hommes vêtus de peaux de bouc ou de chèvre ont pu donner l'idée de ces êtres d'une nature mixte, comme ceux qui vivaient à cheval ont fourni celle des centaures. On fit de ces divinités rustiques, auxquelles croyaient tous les habitans des campagnes, et que souvent ils se figuraient avoir vues, le cortége de Bacchus. Il convenait au dieu du vin, et l'on n'avait pas de peine à reconnaître et à aimer des déités qui, veillant sur les biens de la terre, partageaient vos travaux et vos goûts, et excitaient aux plaisirs par leur gaieté et leurs exemples. Mais il paraît, d'après des fragmens de quelques anciens poètes, que ces demi-dieux des campagnes étaient connus avant qu'on les eût donnés pour escorte au dieu de Naxos. Il n'en est cependant pas question dans Homère, ou ce n'est du moins que dans l'hymne à Vénus, v. 265; et il est probable que ce fut aux fêtes dionysiaques, postérieures au chantre d'Achille, qu'ils parurent d'abord, et que ces solennités en fixèrent la représentation et le caractère.

Le Silène par excellence, celui qui a donné le nom à l'espèce, est bien le père nourricier de Bacchus; mais il paraît cependant que l'on distinguait par ce terme les vieux satyres, les mêmes que nous nommons faunes, et qui, dans leur jeunesse, étaient des faunisques et des satyrisques; car rien dans l'antiquité n'autorise à distinguer les faunes des satyres. Les satyres ou les faunes sont bien représentés dans les bas-reliefs du joli monument de Lysicrate, connu sous le nom de *Lanterne de Démosthène* (1). D'autres bas-reliefs en offrent un grand nombre. Mais c'est peut-être aux peintures des vases qu'on en doit les modèles les plus nombreux et les plus variés; et l'on y trouve aussi le plus de détails curieux de la vie champêtre, des fêtes et des plaisirs des anciens

(1) Voy. Pline, liv. 36, c. 4, § 5; les *Antiquités d'Athènes, de Stuart*, etc., publiées par Landon, en français, avec de très-bonnes gravures au trait de M. Normand père, vol. 1, c. 4. — *Anal. de Brunck*, vol. 2, p. 275.

peuples de la Grèce. Ce sont les archives de la mythologie rustique et primitive. On reconnaît les satyres à leur figure éveillée, lubrique et un peu sauvage, à leurs oreilles pointues; leur nez est assez court et leurs joues sont légèrement renflées. Quelquefois de petites cornes s'élevant sur leur front rappellent celles des chèvres; souvent elles ne commencent qu'à poindre : c'est peut-être ce qui leur a fait donner, par Orphée (1), l'épithète de θηρότυποι, *à la figure de bêtes*. Ils ont au menton des appendices ou de longs poreaux, dont ceux des chèvres ont donné l'idée pour ces êtres d'une nature mixte. Columelle les appelle *verruculæ*. Le bas des reins des satyres est garni d'une touffe de poils; souvent cette touffe est très-forte, et même, dans des bas-reliefs tels que ceux du monument de Lysicrate et d'autres, et surtout dans les peintures des vases, elle a la forme et la longueur d'une queue de cheval. Cette altération de la nature humaine doit appartenir à l'une des manières les plus anciennes de représenter les satyres. Les poètes, peintres de l'imagination, les métamorphosaient presque en bêtes; la peinture et la sculpture durent adoucir cette idée peu agréable à personnifier et à offrir aux yeux; ils finirent même par la modifier suivant leurs convenances. Une grande queue de cheval eût très-mal accompagné une statue d'homme; aussi n'en connaissons-nous pas avec cette addition, et il est fort à croire qu'il n'y en eut que très-peu dans les bons temps de la sculpture. Elle raccourcit cette longue queue incommode, et n'en garda qu'une touffe qui la rappelait et suffisait à caractériser les satyres. Cette queue était moins embarrassante pour le bas-relief et la peinture, qui pouvaient l'ajuster, la disposer ou même la dissimuler de manière à ne pas en être gênés, et on la voit conservée sur des bas-reliefs et surtout dans les peintures des vases, traditions de l'ancien style. Mais les monumens de temps plus rapprochés lui donnent moins de longueur, et souvent même elle est très-courte. Il faut cependant qu'au second siècle de notre ère, sous les règnes des Antonins, on crût encore aux longues queues des satyres, ou que du moins l'on ne fût pas très-certain qu'il n'y eût pas des êtres humains de cette espèce, puisque Pausanias (2), voyageur assez instruit, voulant éclaircir ses doutes à cet égard, et en apprendre plus qu'on n'en avait su jusqu'à lui, recueillit de tous côtés des renseignemens sur ce sujet. Un certain Euphémus, de Carie, lui raconta donc qu'allant en Italie par mer, il fut détourné de sa route par la tempête, qui le poussa vers une partie de l'Océan, où personne ne naviguait. Il y trouva plusieurs îles désertes, habitées par des hommes sauvages; il y en avait d'autres où ne voulaient pas aborder les nautoniers qui, y ayant été déjà jetés, n'ignoraient pas quels en étaient les habitans. Mais la tempête les força d'y relâcher : ils appelaient ces îles les *Satyrides;* les habitans en étaient roux, et portaient au bas des reins une queue qui n'était guère moins longue que celle des chevaux. Aussitôt qu'ils aperçurent les navires, ils y montèrent sans faire entendre une seule parole, et s'attaquèrent aux femmes qui s'y trouvaient; les matelots effrayés jetèrent dans l'île une femme barbare : alors les satyres tournèrent vers elle leurs insultes et assouvirent leur brutalité sur toutes les parties de son corps. Si le récit d'Euphémus de Carie est exact, et qu'il n'ait pas fait des contes à Pausanias, il se pourrait que ces satyres fussent de grands singes, animaux très-lubriques, et qui, envahissant en grand nombre le navire, pouvaient fort embarrasser l'équipage, et surtout les femmes. Cette aventure, et d'autres de ce genre, suffisaient bien à enraciner et à perpétuer dans l'esprit crédule de gens simples qui n'avaient pas pu examiner de près ces animaux, ayant quelque chose de la figure humaine, l'idée que c'étaient des hommes à longue queue de cheval, et de là à leur donner des cornes et le bas du corps du bouc, et à en faire des pans ou des satyres, il n'y avait qu'un pas, et il est tout simple qu'on l'ait fait. C'est ainsi que seront nés les centaures; et les premiers cavaliers espagnols que virent les

(1) *Orphica,* Hymne LIV (53), v. 8. (2) *Att.,* c. 23, 7.

naturels de l'Amérique parurent à leurs yeux émerveillés moitié hommes et moitié animaux, de véritables centaures.

Plutarque, dans la vie de Sylla, rapporte aussi qu'on lui avait amené un satyre pris près de *Dyrrachium*, Durazzo, et que, quand on lui avait parlé, il n'avait fait entendre que des sons inarticulés comme le bêlement du bouc ou le hennissement du cheval, ce qui l'avait fait regarder comme un monstre. C'était sans doute une espèce de singes très-doux, tels qu'étaient les singes *satyres*, selon Pline, tandis que les *cynocéphales* étaient d'une nature plus sauvage. Cependant les Romains connaissaient assez les singes pour ne pas s'y tromper, et n'être pas disposés à les prendre pour une sorte d'êtres humains, et ils auraient dû être étonnés de voir Pline et Pomponius Mela, dans plusieurs endroits de leurs géographies, placer les satyres parmi les peuples de l'Afrique. Il est vrai que ce dernier les met avec les égipans, les gamphasantes et les blemmyes, qui n'avaient pas de tête, ou qui l'avaient au milieu de la poitrine, ce qui n'était pas très-commode. Ce n'étaient peut-être que des bossus dont les épaules étaient très-élevées.

On a beaucoup discuté sur les tityres, dont le nom est devenu célèbre dans les idylles de Théocrite et dans les bucoliques de Virgile. On en avait fait un nom propre de berger, de pâtre, quoiqu'il paraisse que d'abord on regardait les tityres comme des êtres d'une espèce particulière, et que, selon les diverses contrées où ils étaient connus, leur nom répondait à celui de *satyre*, ou était le même, suivant les dialectes grecs. Si l'on en croit Ælien (1), leur babillage et leur mouvement perpétuel, *τερέτισμα*, leur auraient valu leur nom. Eustathe nous apprend que le tityre était le satyre des Æoliens de la basse Italie. Théophraste vous dira que l'un et l'autre étaient des espèces de singes à longue queue, différentes du *pithèque* à courte queue. Photius fait du tityre un bouc ou un bélier, celui qui, plus beau et plus fier que les autres, marchait, selon Servius, à la tête du troupeau. Le scholiaste de la troisième idylle de Théocrite dit que le mot *tityros*, de même qu'*argos*, désignait un paresseux, et qu'il convenait bien aux bergers vivant dans l'oisiveté, et qui passaient leur temps à jouer de la flûte ou du chalumeau, *aulos tityrinos*, à l'ombre des bois. Aussi les deux premiers vers de la première églogue de Virgile les dépeignent-ils au naturel :

> *Tityre, tu patulæ* recubans *sub tegmine fagi*
> *Sylvestrem tenui musam meditaris* avenâ.

On voit que les tityres avaient la plus grande ressemblance avec les satyres. C'étaient, probablement, de joyeux campagnards, des pâtres aimant le vin, le plaisir, qui, se joignant au cortége de Bacchus, le divertissaient par leur gaîté, leur naïveté et les airs qu'ils tiraient de leurs chalumeaux (2). Strabon, l. x, p. 468, les lui donne pour suivants avec les cabires, les ministres des dieux, les corybantes, les pans, les satyres. On ne donnait pas aux tityres d'oreilles de chèvre, non plus qu'aux *mimallones* qui faisaient partie du cortège du dieu de Naxos. Il est à croire que les bacchants, que sur les monuments on voit jouer de la flûte, et qui ont les reins ceints d'une peau avec sa toison, sont des tityres ou des mimallones. En Italie, on appelait *tityristæ* et *satyristæ* les joueurs d'instrumens à vent, *tibicines*, qui dans les pompes unissaient aux sons de leur flûte ou *tibia* des gestes et des mouvemens lascifs et risibles; et c'était au fait la danse satyrique des grecs.

Les pans tiennent plus de la chèvre et du bouc, en ne faisant même attention qu'à la partie supérieure du corps; car l'inférieure est terminée par les cuisses et les pieds de

(1) Voy. *Ælien*, H. v, l. III, c. XL, et c. XVIII, avec les savantes notes de Perizonius.

(2) Visconti, *Mus. Pio-Clem.*, v. 4, p. 156.



ces animaux. Les os frontaux des sourcils sont plus saillans qu'aux têtes des satyres; l'angle facial est plus aigu; le nez, plus aquilin, est déprimé par le bout; tout le profil est plus bombé, et le menton est pointu; les oreilles et les cornes sont plus longues. Ce que nous disons sur la distinction des satyres, des faunes et des pans ou égipans ne regarde que les ouvrages de la haute antiquité, ou du moins des beaux temps de l'art pour lesquels il n'y avait que deux classes, les satyres et les pans; ceux-ci avec, les autres sans pieds de chèvre. Mais il paraît que dans la suite on donna aussi des pieds de chèvre aux satyres, et qu'on en fit deux classes avec ou sans pieds de chèvre, et que même on en vint à appeler satyres ceux à pieds fourchus, et faunes les autres, et les Grecs finirent même par appeler satyres leurs pans et leurs égipans. On dut probablement le mélange des espèces aux Romains, qui représentèrent indistinctement comme *capripèdes*, *cornipèdes* et *bicornes*, les satyres, les faunes et les pans. Le mot *faune* est inconnu aux Grecs : c'était une divinité locale chez les Romains; il avait même un oracle célèbre, et on confondit ce dieu champêtre avec le pan et l'égipan. On peut voir sur ce sujet une savante dissertation de Heyne, dans ses *Opuscula academica*.

108. BACCHUS COMBATTANT LES INDIENS, *marbre*, n° 362, pl. 126.

Si la fière et jalouse Junon avait peu de bienveillance pour la race humaine, qui offrait à son volage époux de si fréquentes occasions de la délaisser et de lui faire de si cruelles injures, elle aimait encore moins Bacchus, fruit immortel de l'amour de Jupiter pour la mortelle Sémélé (1), et qui, malgré la reine des dieux, était venu prendre rang parmi les habitans de l'Olympe. Ce rang cependant n'égalait pas le nouveau dieu à Junon, et il était soumis à sa puissance. Ces idées au reste ne sont que celles de la mythologie vulgaire; car une science plus relevée, plus mystérieuse, et qu'on ne mettait pas à la portée de tout le monde, apprenait que Bacchus ne le cédait à aucun autre dieu en pouvoir et en ancienneté; mais pour le moment nous ne voyons ici, avec les Grecs, que le Bacchus thébain, le demi-dieu fils de Sémélé. Junon, indignée des bienfaits qu'il répandait sur la terre, et de ce qu'il avait appris aux hommes l'usage du vin, altéra sa raison; peut-être se livrait-il trop à la liqueur qu'il avait inventée et dont il ne connaissait pas encore le pouvoir et les dangereux effets. Errant de contrée en contrée, il parcourut l'Égypte et la Syrie (2), et visita le mont Cybèle en Phrygie. Le dieu de Nysa y fut reçu par sa grand'-mère, la bonne Rhéa ou Cybèle, la mère des dieux et des mortels (3), qui le purifia, lui rendit la raison et lui enseigna ses mystères. Ce fut sans doute d'après ces mystères que Bacchus établit les siens, qui avaient de grands rapports avec ceux de la mère des dieux. Rhéa lui conseilla la conquête des Indes; l'entreprise était belle, mais le voyage était long. Il le commença par la Thrace, où il soumit Dériades et Lycurgue; ils avaient voulu lui résister ou ils se refusaient à laisser introduire dans leurs états le vin et les désordres qu'il excitait dans les orgies, où Bacchus et sa suite le répandaient à grands flots parmi les Thraces et les Édones, très-enclins à profiter avec excès de ses dons. Ils en donnèrent de terribles preuves, en livrant leur roi Lycurgue à

(1) Hésiode, *Théog.*, v. 942.
(2) Apollod., l. 3, c. 5, 1.
(3) *Orphica*, Hymne XIV (13), v. 9.

Bacchus, qu'il avait chassé après s'être emparé des satyres et des bacchantes qui le suivaient en foule; ils furent mis en liberté, pour faire cesser la stérilité qui désolait le pays. L'oracle consulté, et que Bacchus avait peut-être gagné ou enivré, ordonna la mort de Lycurgue, qui, attaché par ses propres sujets sur le mont Pangée en Thrace, fut déchiré par des chevaux (1) sur l'ordre de Bacchus. Cette même montagne et le Rhodope virent les animaux carnassiers, moins féroces que les Thraces, accourir aux pieds d'Orphée où les retenaient les sons mélodieux de sa lyre et de ses chants.

Cependant les triomphes de Bacchus aux Indes ne furent pas sanglans; ses bienfaits étendaient ses conquêtes, et partout la civilisation qu'il répandait lui faisait trouver des amis plutôt que des adversaires. De tous côtés les peuples, attirés par l'appas du plaisir et du vin, viennent à lui couronnés de fleurs et au son des instrumens, et ils reçoivent avec joie les chaînes légères qu'il leur fait porter. Au reste, il paraîtrait que des traditions beaucoup plus anciennes que celles qui avaient cours en Grèce, sur les voyages de Bacchus thébain, appartenaient à un Bacchus ou à quelque autre conquérant d'une plus haute antiquité et que les Grecs, qui s'appropriaient tout, ont dit fils de leur Jupiter et de Proserpine (2). Au lieu de porter la civilisation dans les Indes, parti de ces contrées il l'aurait introduite en Grèce. Ces récits et ces descriptions, créés en grande partie par la brillante imagination des Grecs, ces voyages et ces conquêtes offrent les traces du culte du Soleil confondu avec celui de Bacchus, et qui de l'Orient, plus anciennement civilisé que l'Occident et même que la Grèce, contribua de proche en proche à en adoucir les mœurs, et à enrichir ces contrées de connaissances utiles. Et d'ailleurs ce n'est pas dans les temps reculés que l'on trouve en Grèce ces fictions qui font de Bacchus le conquérant des Indes. Ni Homère, ni Hésiode n'en parlent; celui-ci ne dit même que peu de mots du fils de Jupiter et de Sémélé. Ce ne fut qu'après les conquêtes d'Alexandre, que les poëtes et les artistes grecs, pour complaire à la faiblesse qu'avait ce héros de vouloir passer pour fils de Jupiter Ammon, donnèrent de la vogue aux aventures et aux voyages triomphans d'un dieu fils comme lui de Jupiter, et à l'exemple duquel il avait porté ses armes victorieuses jusqu'aux Indes. Vers cette époque, les productions de la sculpture qui retraçaient les conquêtes de Bacchus et les rapprochaient de celles d'Alexandre ont dû devenir assez fréquentes, et l'on peut croire avec Zoéga que souvent on donnait au dieu conquérant de l'Inde les traits du héros macédonien. Il ne nous est malheureusement pas parvenu de bas-reliefs qu'on puisse faire remonter à ce temps, et ceux que nous possédons sont des ouvrages du troisième et du quatrième siècles de notre ère, mais qui peuvent être des copies ou des réminiscences d'ouvrages plus anciens. Notre bas-relief, en très-mauvais état, faisait partie d'un sarcophage. Plusieurs têtes sont mutilées ou manquent, entre autres celle de Bacchus; on ne le reconnaîtrait pas sur son cheval, monture qui n'était pas habituelle à ce dieu, qu'on ne voit jamais que mollement étendu sur un char ou monté sur une panthère apprivoisée, s'il n'y avait pas aux pieds du che-

(1) Apollod., l. III, c. V.

(2) *Orphica*, XXX (29), v. 6.

val une corbeille sacrée, dont le couvercle renversé laisse sortir un serpent, reptile consacré à Bacchus, et qui jouait un grand rôle dans ses orgies et ses mystères. Bacchus vient de recevoir une blessure, ou il veut éviter un coup que lui porte un Indien à pied; il est soutenu par un bacchant, et une ménade saisit la bride de son cheval qui se cabre. Deux combattans ont déjà mordu la poussière; un troisième blessé laisse échapper son bouclier; ses genoux se dérobent sous lui, et, près de succomber, il se retient à l'oreille d'un éléphant. Un homme, derrière cet animal belliqueux, tient une couronne. La destine-t-il à l'éléphant ou va-t-il l'offrir comme un hommage et un signe de soumission à Bacchus? Un bas-relief du Vatican (1) offre un éléphant portant sur son cou, pour cornac, un amour, et que caresse un bacchant en lui tenant le bout de la trompe. Sa tête est ceinte d'un large cercle probablement de métal, et qui lui sert de couronne. Les éléphans du bas-relief Albani (2), montés aussi par des amours, ont la tête et le cou ornés de guirlandes de fleurs. La couronne de notre bas-relief est aussi en fleurs; mais elle est trop petite pour convenir à cet animal, qui du reste, ainsi qu'on le sait, est sensible à la parure, aux louanges et aux reproches. On lit dans les Macchabées (3) que, pour exciter les éléphans au combat, on leur montrait, et probablement on leur faisait boire du jus de raisin ou de mûres. La symétrie et le manque de mouvement des trois bacchantes ôtent beaucoup de vie à notre bas-relief, dont la composition est moins riche que celle d'autres scènes du même genre. *Villa Borghèse; Mus. Bouill.*, t. III, pl. 5. [Haut. 0^m,451 = 1 pi. 4 po. 8 li. — Larg. 1^m,560 = 4 pi. 9 po. 8 li.]

109. Bacchus triomphant des Indiens, n° 725, pl. 144.

Ce bas-relief, très-mauvais de dessin, et dans un triste état de conservation, tient au temps de la décadence de l'art. Et cependant la composition, plus intéressante et mieux liée que celle que nous venons de voir, peut faire croire qu'elle a été inspirée par un original de quelque mérite. Ici Bacchus, la tête ceinte du *credemnon*, n'ayant pour vêtement qu'un manteau qui laisse la moitié du corps à découvert, est nonchalamment couché sur un *plaustrum*, char très-bas à roues pleines, et que traînent lentement ses fidèles panthères, dont l'une est montée par un amour ou un génie. Silène, un bacchant, le *pedum* à la main, et une bacchante, sont à la tête du cortége. Bacchus s'abandonne à toute la douceur d'un triomphe facile; sa ciste mystique est à terre, ainsi qu'un vase renversé. Un pan assis semble arrêté par le vin, et ne pouvoir plus suivre la marche que vient sans doute de précéder une orgie. Deux personnages, armés du casque et du bouclier, pourraient être Mars et Minerve, si l'on savait que ces divinités eussent accompagné Bacchus dans ses conquêtes. Mais il est plus probable que ce sont deux bacchantes armées pour protéger le cortége. La Victoire, que l'on voit à l'angle sur notre gauche, ne fait pas partie de la scène; et, ainsi que l'on en trouve souvent aux coins

(1) *Mus. Pio-Clem.*, v. 4, pl. 23.
(2) Zoéga, *Bassi-rilievi*, etc., v. 1, pl. 8.
(3) L. 1, c. VI, v. 34.

des sarcophages, elle n'y est que comme figure accessoire et pour l'ornement. Deux prisonniers, les mains liées derrière le dos, suivent Bacchus sur un éléphant d'une extrême petitesse, couvert d'un filet qui le protége contre la piqure des insectes. Les éléphans des bas-reliefs de la Villa Albani (1) sont caparaçonnés de la même manière. Si cet animal, ainsi que ceux d'autres bas-reliefs, est beaucoup moins grand qu'il ne devrait l'être, ce qui est aussi assez ordinaire aux chevaux des sculptures antiques, ce n'est certainement pas à l'ignorance des sculpteurs que l'on doit attribuer ce défaut de proportions : ils n'agissaient probablement ainsi que pour n'être pas obligés de faire leurs figures, objets principaux, de trop petite dimension; ce qui serait arrivé s'il les avaient mises en proportion avec la masse des éléphans. On dit, au reste, que les anciens naturalistes en connaissaient une très-petite espèce, appelés *nothi* ou bâtards, que les Indiens mettaient à la charrue (2). Mais il n'est pas à croire que la sculpture eût recours à cette distinction de naturaliste lorsqu'elle introduisait ces animaux dans ses ouvrages. Les prisonniers indiens que porte l'éléphant, comme personnages moins importans, que les autres, sont beaucoup plus petits. Ce sont au reste de ces licences que l'on n'aurait pas prises aux bons temps de la sculpture. On peut aussi faire remarquer que les Indiens de nos deux bas-reliefs n'ont rien de leur costume habituel, les cheveux en longues mèches tortillées, la robe longue et les anaxyrides ou *sarabara* (pantalons, charivari), qu'on leur voit sur le bas-relief du Vatican et sur un de ceux de la collection Albani. Cette mise orientale est mieux observée et avec plus de caractère dans les peintures de quelques vases, et surtout sur un beau vase de la collection Durand, où Bacchus monte un dromadaire. *Villa Borgh.; Mus. Bouill.*, t. III, pl. 6. [Haut. 0^{m},893 = 2 pi. 9 po. — Larg. 1^{m},625 = 5 pi.]

110. Bacchus pogon et les Saisons, n° 181, pl. 132.

Ici Bacchus n'est plus ce dieu adolescent d'une beauté divine, et qui, réunissant celle des dieux et des déesses, laisse des doutes sur le sexe auquel il appartient, et semble les réunir tous les deux; c'est un dieu d'un âge mûr, dont la barbe et les cheveux tombent en longues mèches spirales sur sa poitrine et sur ses épaules. Il n'est plus couronné, comme au milieu de ses bacchants, de ses ménades et de ses folles orgies, de grappes de raisin, de pampres et de lierre : il offre toute la gravité de l'Orient, dont il a pris le costume. C'est ainsi que sous le nom de Bacchus indien, ou *pogon,* à longue barbe, on le représente à son retour de l'Inde ; ou plutôt c'est une divinité venue de l'Inde, et dont les Grecs ajustèrent le type d'après les idées que leurs artistes se faisaient de ces contrées de l'Orient. Ce Bacchus, tout autre que celui de Thèbes, est le dieu des saisons, le soleil qui vient de l'Orient et qui marche à leur tête. Ici, comme dans les anciens temps chez les

(1) Zoéga, *Bassi-rilievi*, etc., v. 1, pl. 8, et v. 2, pl. 75.

(2) Visconti, *Mus. Pio-Clem.*, v. 4, p. 167.

Grecs (1), les saisons ou les heures ne sont qu'au nombre de trois. Formant une danse légère et se tenant par la main, elles portent les fleurs et les fruits qui les caractérisent; leurs robes, en étoffes régulièrement plissées, leurs écharpes, le manteau de Bacchus, en queue d'hirondelle, sont, comme dans les monumens choragiques, imités de l'ancien style hiératique. La manière dont se retourne la saison qui est sur la droite montre que ce bas-relief n'est qu'un fragment d'une composition plus considérable.

Sous ce caractère de Bacchus pogon, on ne doit pas considérer simplement ce dieu comme l'auteur de la vigne et comme le conquérant de l'Inde, on y doit voir une des plus anciennes et peut-être la plus ancienne divinité cosmogonique. Elle parut la première, et, débrouillant le cahos, elle établit l'ordre dans l'univers; enfin c'est PHANÈS, *l'éclatant*, le *brillant*, chanté par les orphiques dans leur mythologie mystérieuse sous ce nom et sous ceux de *progonos*, *protoginctos* (premier *né*), *d'Éricapaios*, dont les deux premiers indiquaient qu'il existait avant tous les êtres, et le dernier, suivant les notes du savant auteur du *Musée Pio-clémentin* (2), signifierait *celui qui dévore*, qui absorbe et renferme en lui tout ce qui existe. On lui donnait aussi le nom de *Métis*, l'intelligence suprême. Ces désignations d'un même être ont été appliquées à plusieurs divinités souvent confondues, et les mythologues, ainsi que les poëtes, en ont fait quelquefois les épithètes de Bacchus adoré sous le nom de *Bromios* et de *Dionysos*, dont l'existence mythologique est moins ancienne que celle de Phanès.

D'après les anciennes idées mythologiques, de même que Saturne avait dévoré ses enfans, de même Jupiter dévora *Métis* ou *Phanès*, qui, sous le nom d'*Éricapæus*, avait, selon les orphiques, englouti tous les êtres dans son sein. Ceci peut avoir rapport à la victoire que le culte nouveau de Jupiter remporta sur l'ancien culte des divinités cosmogoniques, et indiquer que le nouveau dieu s'était emparé de la suprême intelligence et de la souveraine puissance. Une grande partie de l'histoire des dieux, comme le prouve M. de Sainte-Croix dans son savant ouvrage sur les mystères du paganisme, n'était que celle des révolutions qu'avaient éprouvées leurs cultes, et des variations de dogmes ou des changemens de lieux qui y étaient arrivés. Aussi l'ancien Phanès fut-il confondu par les Grecs avec le soleil ou Bacchus. L'histoire altérée de son culte et des idées astronomiques se mêlèrent, et on en fit un conquérant.

Quoique Bacchus ou *Dionysus*, dans une mythologie moins relevée et plus nouvelle, ait brillé avec éclat, et qu'on lui ait attribué une foule d'aventures qui ne cadraient pas avec la simplicité et la majesté de l'ancien Phanès, il paraît que dans des temps très-reculés cette divinité, qui embrassait tout l'univers de ses regards, à laquelle l'avenir était aussi présent que le passé; qui réunissait toutes les natures, à qui tout devait la naissance, fut représentée avec un double et même un quadruple visage et le double signe de son sexe. C'était une espèce de manière hiéroglyphique dans ces anciens temps de donner une idée de la multiplicité des qualités. De là, des hommes

(1) *Voy.* 105, pl. 124, et 17, pl. 174. (2) V. 6, p. 64-75.

puissans furent des géans à cent bras; la vigilance fut exprimée par cent yeux; la pénétration, la pensée, la vitesse, eurent des ailes; et cette manière allégorique de rendre des idées abstraites se retrouve dans l'accumulation des accessoires des divinités qui sont souvent en rapport de leur puissance. De toutes ces attributions multipliées, il ne resta à Bacchus qu'une double nature, ce qui le faisait nommer *Diphyès;* aussi voit-on des Bacchus androgynes avec une tête d'homme barbu et un corps de femme (1).

On peut trouver des rapports entre le Phanès des Grecs et le Janus des Latins, double et quadruple comme lui, et il a été facile de les confondre. Janus était fils de Saturne ou du Temps, et les orphiques donnaient pour père à Phanès le Temps, appelé par eux *Chronos,* et l'un et l'autre étaient représentés de la même manière. On peut voir au mot *Chaos,* dans Festus, une étymologie qui l'identifie avec Phanès, et est entièrement dans les idées des orphiques. En parlant d'Éricapée, il lui donnent, comme attribut, la force, qui dévore, absorbe tout, *hians vis,* Χαὸν μῆνος, et Festus, au mot *chaos,* dit que de là les Grecs ont fait le mot Χαίνειν rendu par le mot latin *hiare,* et que de ce mot, *hiens,* en supprimant l'aspiration H, a pu venir le nom de Janus. On voit comment se mêle à l'idée de Phanès, chez les Grecs, et de Janus, chez les Romains, celle d'Hermès, de Mercure, qui, comme *Métis,* présidait à l'intelligence suprême. Leurs premiers simulacres ayant été des pierres, des colonnes, des hermès, il était aisé de les prendre les uns pour les autres, et de substituer l'une de ces divinités à l'autre. Aussi trouve-t-on des têtes barbues, que le caducée placé devant elles fait reconnaître pour Mercure, et qui ont de grands rapports avec celles de Bacchus l'ancien, ou Phanès; et des têtes de Janus avec le pétase peuvent offrir Mercure *biformis* aussi bien que Janus avec le pétase propre à Mercure. L'on sait d'ailleurs que des hermès, qui n'étaient regardés à Athènes que comme des Mercure, étaient nommés Bacchus chez les Siciliens, et qu'on les arrosait de vin nouveau dans le culte qu'on leur rendait. On voit des Bacchus pogons ou Phanès, sur de très-anciennes médailles de Ténédos, d'Athènes et surtout de Camarine, en Sicile, avec double visage et des ailes, le taureau dionysiaque à leurs pieds, et ayant sur le sein un disque qui peut représenter ou l'œuf mystique tant célébré par les orphiques, formé du chaos, d'où sortit Phanès, et qui donna naissance au monde, ou le disque du soleil, image du brillant Phanès. J'espère que l'on me pardonnera cette longue digression sur l'ancien Bacchus, où l'on trouve les notions de la mythologie la plus ancienne et la plus obscure (2). *Mus. Bouill.,* t. III, pl. 5. [Haut. 0^{m},329 = 1 pi. 0 po. 2 li. — Larg. 0^{m},447 = 1 pi. 4 po. 7 li.]

111. BACCHUS INDIEN CHEZ ICARIUS, *marbre,* n° 121, pl. 133.

On pourrait, ce me semble, ranger sous deux classes assez distinctes les monuments qui ont rapport à Bacchus, ou aux divers personnages moitié mythologiques, moitié historiques, que l'on a confondus, et auxquels on

(1) *Mus. Capit.*, pl. 6.
(2) Voyez plusieurs de ces points difficiles discutés dans les *Orphica d'Hermann.*

a fait porter les noms de *Dionysos* et de *Bacchos*, unis à bien des épithètes. Je ferai observer en passant que, dans les poëmes orphiques, cette divinité reçoit tantôt l'un tantôt l'autre de ces noms, et qu'on peut donc indifféremment l'appeler Bacchus aussi bien que Dionysus, nom que quelques écrivains de nos jours affectent de lui donner en rejetant, pour ainsi dire, lorsqu'il est question des Grecs, celui de Bacchus. La première classe comprendrait les monumens qui offrent des traits qui se rattachent à l'histoire, et qui mettent Bacchus en rapport avec des personnages ou des événemens auxquels elle assigne des dates. Soit que ces traits bachiques ou dionysiaques appartiennent à la vie d'un personnage réel, soit qu'ils ne présentent que les traditions des époques où le culte de cette divinité et la connaissance du vin furent introduits dans la Grèce, où ne naquit peut-être pas le premier type de Bacchus, ces monumens, peu nombreux en comparaison des autres, sont certainement les plus importans et les plus intéressans. Dans la seconde classe se trouvent ceux qui n'offrant rien de précis de la vie de Bacchus, et n'indiquant pas plus une époque qu'une autre, appartiennent à son culte et aux allégories qu'il a fait naître. Les premiers de ces monumens bachiques prendraient place dans une série chronologique, en admettant comme histoire celle des temps où la Grèce ne tire les titres de la sienne que des archives de sa mythologie, et où tous ses rois ne sont que ses dieux et ses héros. Les autres se rattachent, sans époques déterminées, aux lieux et aux temps où, depuis son origine jusqu'à sa fin, le culte de Bacchus fut en honneur.

Parmi les monumens bachiques historiques, il en est peu d'aussi intéressans que notre bas-relief et que ceux qui retracent le même fait. La composition grecque qui leur servit de modèle, mais qu'ils ne copièrent qu'en variant les détails, dut sans doute être très-célèbre; et, si l'on en juge par les copies, elle fut d'une grande beauté. Si j'avais à parler de tous ceux de ces bas-reliefs qui nous sont parvenus, je ne pourrais me dispenser de donner la première place à celui qui, de la collection Townley, a passé dans le Musée britannique; car c'est le plus beau tant par le travail que pour la composition, plus riche de détails et plus complète que les autres (1). Mais,

(1) Ce bas-relief, autrefois à la Villa Negroni, et gravé par Pietro Santi-Bartoli, dans l'*Admiranda*, nº 43, a été publié dans la seconde partie du Musée britannique de Taylor Combe, pl. 4. Le même musée, *Ancient terra-cottas*, etc., nº 47, pl. 25, possède en outre une très-jolie terre cuite qui offre une partie du même sujet, de plus petite dimension; mais, d'après ce qu'il en reste, peut-être la composition était-elle plus considérable que celle des bas-reliefs qui nous sont parvenus, et les personnages étaient-ils plus nombreux. Un autel long, d'une forme rare, du Musée du Vatican, *Mus. Pio-Clem.*, t. 4, pl. 25, est aussi, sur sa face antérieure, décoré du même sujet. Il offre quelques variantes avec les autres, et se rapproche plus de notre bas-relief que de celui du Musée britannique; mais il est moins riche dans l'ensemble que l'un et l'autre. La collection Farnèse avait aussi un de ces bas-reliefs, publié par Fulvio Orsini dans son *Appendix* au *Triclinium* de Ciacconius; on en voit un autre fragment dans le *Voyage de Sicile* de Houel, t. II, pl. 137. Celui du Musée royal a fait partie de la collection Albani.

en m'occupant de notre monument, je me bornerai à désigner les variantes que présentent plusieurs du même genre. Pendant longtemps, malgré l'aspect mythologique de ces bas-reliefs, on crut reconnaître, dans le repas qui en fait le sujet, le festin du riche et voluptueux Trimalcion, décrit avec tant de détails licencieux et si curieux par Pétrone. On n'avait probablement pas fait attention aux faunes qui font partie de la fête, et qu'on ne peut supposer avoir été des convives de Trimalcion. Au reste, il est inutile de s'arrêter à cette singulière opinion, puisque tout démontre que cette scène est dionysiaque, et que Bacchus y paraît en personne.

Selon Apollodore (1), ce fut sous Pandion 1er, successeur d'Érichthonius, et que l'on fait régner à Athènes du milieu à la fin du xve siècle avant notre ère (2), que parurent en Attique Cérès et Bacchus, divinités bienfaitrices que les hommes réunissaient souvent dans les hommages qu'ils leur rendaient, comme, pour la culture de leurs terres, ils partageaient leurs travaux et leurs espérances entre le blé et la vigne. Aussi, en sacrifiant, après avoir consacré la victime avec de la farine et des gâteaux, présens de Cérès, faisait-on des libations avec la liqueur de Bacchus. Il est à croire que l'Attique vit l'agriculture se perfectionner sous Pandion, et que les récoltes de blé et de vin y furent si abondantes, que l'on crut, et que l'on transmit à la postérité, que la déesse des moissons et le dieu des vendanges avaient visité et comblé de leurs dons ces heureuses et fertiles contrées. Cérès avait honoré de sa présence la demeure de Céleus, à Éleusis; Bacchus, celle d'Icarius (3). En récompense de son bon accueil, le dieu de Nysa lui fit présent de la vigne et lui apprit à faire le vin. Il lui en donna même une outre, et lui ordonna de répandre ses bienfaits. Icarius, ignorant les dangers des dons de Bacchus, en abusa probablement, et en fit part avec trop de libéralité aux pasteurs de l'Attique, où il s'était transporté dans un chariot avec sa fille Érigone. Ces campagnards s'enivrèrent, et, dans leur fureur, s'imaginant que le bienfaisant Icarius les avait empoisonnés, ils le massacrèrent à coups de bâton. Érigone, inconsolable de la perte de son père, dont sa chienne Mæra lui fit retrouver les restes enterrés par les paysans, revenus de leur ivresse, se pendit de désespoir à un pin. A la prière de Bacchus, les dieux, touchés du triste sort d'Icarius et de sa fille, leur accordèrent l'honneur d'être transportés au firmament, et d'y former, Icarius, la constellation d'Arcturus ou du bouvier, Érigone, celle de la Vierge; et nous devons à la fidèle Mæra les chaleurs de la canicule, nommée *procyon* par les Grecs, parce que son lever précède celui du grand-chien (πρὸ, avant; κύων, chien). La peste, la stérilité affligèrent le pays coupable de la mort d'Icarius, et ces fléaux ne cessèrent que lorsque, d'après l'ordre de l'oracle, on eut établi en son honneur, et à celui d'Érigone, des fêtes, nommées *Eora* ou *Alétides*, dont un des principaux plaisirs était de se balancer sur des es-

(1) Liv. III, c. XIV, VII.

(2) De 1497 à 1457 av. J.-C.

(3) On le nomme aussi *Icarus*; on peut voir dans Hygin, édition de Muncker, fab. CXXX, les auteurs qui ont adopté l'un ou l'autre de ces noms, ce qui est peu important.

carpolettes qui par leurs oscillations rappelaient le genre de mort d'Érigone, et le surnom d'*Alétides*, que lui avaient fait donner ses courses à la recherche de son père (1).

Le conquérant de l'Inde est de retour de sa lointaine et glorieuse expédition; son air de bonté et son aspect vénérable disent assez qu'il a dû ses conquêtes à ses bienfaits, aux lumières qu'il a répandues, plutôt qu'à ses armes. Sa taille haute et très-forte dépasse de beaucoup, et comme il convient à une divinité, celle de tous les personnages de sa suite; ainsi se distingue Diane au milieu du chœur de ses nymphes. Sa tête est ceinte d'une bandelette dont les lemnisques retombent sur ses épaules; il en tient une autre qu'il destine peut-être aux hôtes qui vont le recevoir, et ce sera pour eux un gage d'hospitalité, et en quelque sorte une annonce de l'immortalité. Une barbe longue et touffue couvre sa poitrine de mèches ondulées. L'on représente ordinairement ainsi Bacchus à son retour de l'Inde, ce qui l'a fait surnommer *Pogon* ou *Catapogon* à la longue barbe; et tel nous l'offre sa belle statue du Vatican, connue longtemps sous le nom de *Sardanapale*. On ne saurait disconvenir que le costume de ce Bacchus indien, cet ample manteau qui l'enveloppe en entier, et sa corpulence, son âge, ne conviennent guère à la vie et à l'activité d'un conquérant; et ils donneraient plutôt l'idée d'un législateur. Mais, d'après ce que rapporte Diodore de Sicile, Bacchus, s'il a existé, le fut aux Indes encore plus que guerrier. Ici, et sur les autres bas-reliefs, il paraît fatigué et peut-être un peu chancelant; il a besoin de l'appui d'un jeune faune, qui semble lui rendre ce service avec affection. Un autre, qui fait partie de sa suite ou qui l'a précédé dans la maison où il va entrer, se baisse pour lui ôter sa chaussure. On sait que chez les anciens, et on le voit déjà dans la Bible et dans Homère, c'était un des premiers soins de l'hospitalité : on déchaussait ses hôtes, et leurs pieds étaient baignés et parfumés avant le repas. Les princesses elles-mêmes ne dédaignaient pas de rendre de leurs belles mains ce service aux amis de leurs familles, et même aux étrangers.

Cinq personnages accompagnent Bacchus, dont un jeune faune nu porte le grand thyrse renoué de larges bandelettes, en dansant au son de la double flûte, invention de Marsias, dont joue Silène, le vieil ami du dieu de Naxos, et qui, malgré son âge, avait accompagné son élève dans ses longs voyages. Il ne paraît pas ici très-ferme sur ses jambes, et pour marcher plus à l'aise il a relevé le léger manteau qui lui sert de vêtement. Derrière lui un jeune bacchant, les épaules à peine couvertes de sa pardalide, et portant, à ce qu'il paraît, une outre, peut-être celle que Bacchus destine à Icarius, se retourne vers un bacchant plus âgé, et qui soutient avec tendresse une jeune bacchante, dont les vapeurs bachiques rendent les pas incertains, et qui porte à la main gauche son tympanon. Sa tête est presque toute restituée, ainsi que son bras gauche, l'épaule gauche du silène, le bras du même côté et la tête du jeune bacchant. Le bas-relief en marbre du Musée bri-

(1) Voy. Apollodore, l. III, c. XIV, § VII; Hygin, fab. CXXX, et surtout *Poet. astr.*, l. II, c. IV.

tannique n'a conservé que la partie inférieure et un bras de la bacchante. Tous ces personnages, comme aux jours de fête, ont la tête ceinte de feuillages ou de bandelettes en torsades. Les groupes de cette partie de la composition du monument de Londres et de celui du Vatican, diffèrent peu du nôtre. Cependant le jeune faune du Musée Pio-Clémentin, au lieu d'être chargé du thyrse de Bacchus, ne tient à la main qu'un *pedum* ou bâton légèrement recourbé. Le peu de hauteur du champ du bas-relief a nécessité cette altération du modèle, et l'ensemble a perdu du caractère que ce grand thyrse donne à notre monument et à celui du Musée britannique. C'est aussi peut-être une preuve qu'il est moins ancien que ses deux rivaux, qui du reste l'emportent beaucoup par la beauté du travail. A l'extrémité droite du bas-relief du Vatican, le dieu des jardins, nu, en gaîne et dans le plus brillant état de santé, s'élève sur un piédestal; il ne se trouve pas dans les autres compositions, et c'est probablement une addition romaine.

L'endroit où l'on reçoit Bacchus, quoiqu'il paraisse découvert, est tendu de grandes tapisseries, *péripétasmata, aulæa*. Ces draperies, dans le langage concis du bas-relief antique, indiquent des lieux fermés. On trouve cependant à Pompéi, dans plusieurs maisons, et en particulier à côté des tombeaux, des endroits de ce genre entourés de même de murs peu élevés, et comme ici soutenus ou ornés de pilastres. Ils sont découverts, ce qui n'empêche pas qu'il n'y ait des *triclinia* ou lits à trois côtés en maçonnerie. Ils ne servaient sans doute que dans la belle saison; mais ces climats, favorisés par la nature, permettent de prendre, une partie de l'année, ses repas en plein air ou sous des treilles. De même qu'à Pompéi, le pilastre qui est à l'entrée de cette petite salle supporte un cartel; ici il est vide; celui du Musée britannique est orné d'un joli bige. Peut-être, ainsi que le pense Visconti, est-ce l'indice d'une urne ou d'une stèle funéraire; on sait qu'à Pompéi ces monumens funèbres touchent à la maison de campagne : les anciens aimaient souvent à avoir près d'eux les souvenirs des parens, des amis avec lesquels ils avaient passé leur vie; c'était, pour ainsi dire, prolonger leur union au delà du trépas. Le monument du Vatican n'offre pas ces détails intéressans; on n'y voit pas non plus comment est attachée la draperie du fond, qui se perd dans la corniche de l'autel. La scène des bas-reliefs de Paris et de Londres est bien mieux encadrée, et la draperie, tombant en larges plis, est relevée par des nœuds aux extrémités et au milieu. Près de cette muraille du fond sont deux grands lits de table, terminés en cols de cygne, et portant sur des pieds travaillés au tour, et qu'on peut supposer ornés d'ivoire et de métaux précieux, luxe fort en usage, même aux temps héroïques. Ces lits sont recouverts d'épais coussins et de peaux ou d'amples draperies qui retombent jusqu'à terre. Le bas-relief du Musée britannique indique mieux que le nôtre les détails de l'ameublement, et ils y sont plus riches. Devant le lit de gauche, une table ronde, l'*orbis* latin, basse, à trois pieds en forme de pieds de chèvre, est chargée de petits vases, les *urceoli* des Romains, de fruits, de gâteaux destinés au frugal festin près d'être offert à Bacchus; à côté de la table, des masques montrent que, même avant d'avoir été honoré de sa visite, celui qui le reçoit se plaisait aux

jeux scéniques qu'avait inventés le dieu de Naxos. Ces masques pourraient indiquer aussi que quelque pièce de théâtre, peut-être l'Érigone de Sophocle, avait fourni le sujet des scènes de cette composition. Plus loin, et vers le fond opposé à l'entrée, une espèce de colonne ou de pilastre supporte un grand bassin à deux anses, ou *lébès,* posé sur trois petits pieds, pouvant servir aux ablutions, et d'où s'élève une colonne plus petite, terminée par une gaîne peu distincte dans notre bas-relief; mais celui du Musée britannique offre un Hermès d'une forme très-ancienne. C'est sans doute une des divinités protectrices de cette belle habitation. Ces derniers accessoires, surtout la table, soutenue par des pattes de lion, ont été mieux traités par le sculpteur du bas-relief de Londres que par celui du Musée royal. La table de la terre cuite du Musée britannique n'est pas ronde; elle est sans pieds, et on la dirait fixée au bord du lit. Les draperies de la chambre, du lit, et le manteau de Bacchus de ce beau fragment, enrichis d'ornemens de bon goût, peuvent faire croire que le reste était traité avec la même élégance.

Des deux lits, l'un est libre, et est destiné à Bacchus; sur l'autre, Icarius, le haut du corps sans vêtement et la tête ceinte d'une bandelette, se lève sur son séant et se tourne vers le dieu. Le geste de sa main droite semble une acclamation de joie à l'arrivée de son hôte divin. La jeune fille couchée sur le lit, et qui, tournant ses regards vers le dieu, lui fait un aimable accueil, doit être Érigone. Quoique représenté jeune, Icarius peut bien en être le père. En rapprochant sa main droite de sa bouche, elle exprime ce que les anciens Romains entendaient par le mot *adorare,* manière de témoigner son respect en ramenant sa main vers la bouche (*os*), c'était le *proscynema* des Grecs, et c'est encore un salut en Orient. Icarius et sa fille sont sans doute vêtus de la *synthèse,* tunique d'étoffe très-légère et souvent peinte ou brodée, qui servait aux repas. L'Érigone du Musée du Vatican ressemble à la nôtre, si ce n'est qu'on lui voit le bas du corps et les pieds qui sont nus, ainsi que c'était l'usage lorsqu'on se plaçait sur les lits pour les repas. Chez les Romains, les esclaves gardaient les chaussures de leurs maîtres, et ils étaient à leurs pieds pour attendre et exécuter leurs ordres. Quand les femmes romaines mangeaient avec leurs maris, ce qui n'était pas ordinaire, surtout aux anciens temps, elles n'étaient pas couchées; elles s'asseyaient sur des siéges près de la table. Cette partie de la composition du bas-relief du Musée britannique est très-différente de la nôtre : Icarius est seul, et n'a pas de jeune fille près de lui. Mais il paraît, d'après M. Combe, qu'elle y était autrefois, et qu'en ayant été détachée, on ne la remplaça pas lors de la restauration du bas-relief, et que les arrachemens du marbre qui restaient servirent à compléter les draperies d'Icarius.

La terre cuite de Londres montre encore les variantes que l'on s'était permises en traitant ce sujet; et que s'il y avait, ce qui n'est pas certain, un original célèbre, on ne se faisait pas scrupule d'y apporter d'importantes modifications. Icarius ne regarde pas Bacchus, et il se retourne vers un jeune homme couronné, comme lui, de feuillages, et qui, tenant à la main une patère, va problablement l'offrir au dieu de Nysa, qui paraît

ici plus aviné que sur les autres bas-reliefs. Au lieu d'être couchée, la jeune femme, vêtue d'une tunique talaire, *cheiridote*, ou à longues manches étroites, et d'un manteau, la tête couverte d'un voile, est assise au bord du lit; sous ses pieds est un tabouret très-bas : on ne le donne, dans les monumens antiques, qu'aux divinités, à des princesses ou à de très-grands personnages. Cette jeune femme paraît étonnée de l'arrivée de Bacchus; elle le contemple avec attention et respect, et ce n'est pas encore Érigone, comme on nous la représente, amante effrénée de ce dieu. Si ce sujet nous offre la visite du dieu du vin à Icarius, et si on portait dans l'examen des accessoires une sévérité, que n'y mettaient probablement pas les artistes anciens, on devrait croire que ce n'est pas la première fois que Bacchus visite Icarius; car, sur la table de notre bas-relief, et sur celle de la terre cuite de Londres, des grappes de raisin montreraient qu'Icarius connaissait la vigne avant l'arrivée du dieu de Naxos, et les autres bas-reliefs suivent mieux que ceux-ci les traditions reçues. La scène de la terre cuite offre peut-être une disposition plus agréable que celles des autres compositions; mais elle a quelque chose de moins antique et de plus romain que les trois autres bas-reliefs.

Une partie très-curieuse de notre monument et de celui du Musée britannique, car les autres en sont privés, est la demeure d'Icarius, qui nous offre un modèle rare d'une maison grecque d'un temps assez ancien. Elle est composée d'un grand corps de logis auquel en tient un second plus petit. L'un et l'autre sont couverts en tuiles creuses, peu bombées, dont la disposition est la même que celle que l'on pratique encore aujourd'hui. Elle diffère de celle des maisons de Pompéi et d'Herculanum, qui en général étaient couvertes de grandes tuiles carrées, s'emboîtant l'une dans l'autre sur leurs bords par recouvrement en forme de crochet sur leur coupe transversale. Sous la saillie du toit paraissent les solives de la charpente, que le génie de l'architecture grecque changea en élégans modillons. A la façade principale, du côté du pignon du grand édifice, et sur le côté, sont deux larges fenêtres partagées en deux divisions par trois petits pilastres. Je ne puis, avec le savant interprète du bas-relief du Musée britannique, regarder comme une porte d'entrée de la maison une ouverture ou plutôt un encadrement carré et un peu renfoncé que l'on voit sur la gauche, derrière la tenture. Il serait assez singulier que l'on eût placé des lits et une tapisserie en dehors de la maison, et contre la porte d'entrée; ou bien il faudrait que cet emplacement n'eût été disposé que momentanément pour un festin. Cette porte eût aussi été bien large pour sa hauteur, et ce n'est pas dans les proportions de celles que l'on voit aux monumens antiques. Ce n'est qu'une partie en retraite, un renfoncement de quelques pouces entre les pilastres, et qui, de même qu'à Pompéi, pouvait recevoir des ornemens et des peintures.

L'habitation d'Icarius du bas-relief de Londres a quelque chose de plus riche que celle du monument du Louvre : un beau palmier à tige élancée et un grand arbre montrent qu'elle était entourée de plantations. Une tête de Méduse supportée par deux tritons à longues queues de poisson, placée

comme ornement du pignon, donne à cette partie l'aspect du fronton d'un temple. Peut-être Icarius, en reconnaissance de l'honneur que lui fait Bacchus, a-t-il voulu lui consacrer la demeure qu'il avait daigné partager avec lui. Un jeune faune, monté sur un mur, l'entoure de guirlandes comme aux solennités on en ornait les édifices sacrés. Ces particularités ajoutent beaucoup à l'effet du bas-relief du Musée britannique, qui réunit bien d'autres avantages. Celui du Musée royal, peut-être mieux conservé, n'a que de légères restaurations. Le travail en est bon, et c'est de tous points un des plus beaux, des plus curieux et des meilleurs bas-reliefs antiques, et les répétitions de cette composition sont de bonnes preuves de la célébrité dont elle jouissait. Il a été publié dans les *Monum. du Musée*, t. II, pl. 3; dans le *Musée Bouillon*, t. VI, pl. 3, et dans d'autres ouvrages. [Haut. 0^m,796 = 2 pi. 5 po. 5 li. — Larg. 1^m,361 = 4 pi. 2 po. 3 li.]

112. Bacchus indien et Génies des vendanges, *marbre*, n° 38, pl. 132.

La composition de ce bas-relief romain, d'une exécution très-médiocre, est fort jolie : cinq amours ou génies sont les acteurs de cette petite scène bachique, qui se passe devant une demi-figure en gaîne de Bacchus pogon, tenant à la main un canthare, où sans doute il recevra sa part du vin que prépare cette troupe enfantine. On pourrait croire que, de même que les enfans qui regardent leurs poupées comme des êtres réels auxquels ils prêtent la vie et toutes leurs sensations, ceux-ci voient dans cet hermès un véritable compagnon de leurs plaisirs. Les sauvages, qui ne sont que de grands enfans, croient au pouvoir de leurs fétiches, et le commun du peuple, chez les anciens et souvent chez les modernes, n'a-t-il pas invoqué celui des simulacres ou des images faits par ses propres mains? L'un de ces enfans foule le raisin dans un grand cratère qui sert de cuve, et il s'appuie sur la tête d'un de ses petits camarades : celui-ci, couronné de fleurs, ne semble pas très-ferme sur ses jambes; il porte pour se soutenir la main sur un autel. La liqueur traîtresse de Bacchus a déjà produit son effet; la coupe s'est échappée de ses mains, et, relevant par devant sa courte tunique, la *subucula*, il se soulage de l'excès de la boisson. Sa pose est pleine de naturel; derrière lui un autre amour se plonge tête baissée dans la cuve, tandis qu'un quatrième, moins hardi, se contente de goûter le vin qu'il a puisé avec sa main. Celui de gauche n'a pas été si sobre : abasourdi par le vin, il est tombé; ses ailes ne lui servent plus, et on voit qu'il ne peut plus se relever. *Mus. Bouill.*, t. III, pl. 14. [Haut. 0^m,336 = 1 pi. 0 po. 5 li. — Larg. 0^m,485 = 1 pi. 5 po. 11 li.]

113. Bacchus, Faune et Génie, *marbre*, n° 767, pl. 139.

Le jeune dieu de Naxos, entièrement nu, ses longs cheveux tombant sur les épaules, et la tête ceinte d'une bandelette d'où pendent des grappes de raisin, en tient deux entre ses mains; il est monté sur une panthère qui le transporte avec rapidité. Les branches de lierre qui entourent le cou et le

corps de ce bel animal lui donnent le caractère dionysiaque. Un vieux faune accompagne Bacchus et le regarde avec tendresse; au-dessous, un enfant ou un génie porte un petit vase. On ne cherchera pas à rendre raison de la pose tranquille du faune et du génie groupés avec Bacchus qui court avec vitesse; ce sont de ces disparates que présente fréquemment la sculpture des temps inférieurs. Ici la saillie de la panthère, dont le devant est presque entièrement de ronde bosse, n'est pas d'un heureux effet : cependant le style en est d'un beau caractère, et le torse de Bacchus est assez bien modelé. Sa jambe et la moitié de la cuisse droites, le genou et le pied gauches, sont restaurés, ainsi que le pied droit de l'enfant. Un bas-relief de la collection Albani (1) offre un groupe qui a quelque rapport avec celui de notre bas-relief. *Villa Borghèse; Mus. Bouill.*, t. III, pl. 8. [Haut. 0^m,749 = 2 pi. 3 po. 8 li. — Larg. 0^m,998 = 3 pi. 0 po. 11 li.]

114. Bacchus et une Panthère, *marbre*, n° 22, pl. 123.

Entre deux ceps de vigne chargés de leurs fruits, le dieu de Nysa, la main gauche appuyée sur la hanche, paraît livré à ses réflexions. Une panthère à ses pieds joue avec lui, ou cherche à recevoir quelques gouttes de la liqueur qui s'échappe du vase que Bacchus tient nonchalamment à la main droite. Cette main, la moitié du vase et du bras, toute la tête et le bras gauche, sont dus à des restaurations. *Mus. Bouill.*, t. III, pl. 8. [Haut. 0^m,475 = 1 pi. 5 po. 9 li. — Larg. 0^m,351 = 1 pi. 0 po. 11 li.]

115. Bacchus et une Panthère, *mon. funér.*, n° 613, pl. 124.

Ce petit monument, dont le bas-relief est en mauvais état, nous offre encore Bacchus avec sa panthère favorite qui mange la grappe de raisin qu'il tient à la main droite. L'inscription grecque gravée sur ce marbre funèbre nous apprend qu'il a été consacré à *Evariste*, fils d'*Aphrodisius*. [Haut. 0^m,568 = 1 pi. 9 po. — Larg. 0^m,372 = 1 pi. 1 po. 10 li.]

116. Bacchus et Génies des saisons, *marbre*, n° 770, pl. 146.

Le dieu de Naxos, qu'il est aisé de reconnaître à l'abandon de son attitude, à son crédemnon et à ses longs cheveux ornés de feuilles et de grappes de raisin, occupe le milieu de cette composition, riche décoration d'un sarcophage, et qui offre la symétrie que les anciens aimaient à donner à la sculpture des monumens funèbres. Elle leur convient par sa gravité et sa tranquillité, symbole du repos éternel et du doux repos que les initiations dionysiaques promettaient à ceux qui y étaient admis. Bacchus, nu jusqu'au milieu du corps, le reste couvert d'une ample draperie, appuyé de la main gauche sur son thyrse, tient élevé de la droite un vase à deux anses, le canthare, dont un génie s'efforce de lui faire répandre la liqueur. Il n'existe qu'un fragment de ce génie, qui peut être Acratus, l'un des favoris du dieu du vin, et spécialement chargé de veiller au vin généreux, *pur* (*acratos*)

(1) Zoéga, *Bassi-rilievi*, etc., v. 2, pl. 74.

et sans mélange; ce qu'indique son nom, l'opposé, par son *a* privatif, de celui de *cratère*, vase où se faisait le mélange de l'eau et du vin. Un égipan, avec lequel joue une panthère, qui sous sa pate droite saisit une tête de chèvre, soutient Bacchus et le contemple avec l'expression du plaisir. Il semble prêt à recevoir le vin que le dieu va verser. Un autre génie à ses pieds place dans une corbeille ou un *calathus* les raisins qu'apporte un jeune faune, dont la nébride est rejetée sur l'épaule gauche, et que l'on reconnaît à ses oreilles pointues. Ce génie pourrait être AMPÉLUS, auquel était confie le soin de la vigne. Une belle statue du Musée britannique, qui le présente groupé avec Bacchus au moment de sa métamorphose en vigne, *ampelos*, signification de son nom, ne permet pas de douter qu'on ne l'ait représenté sous la figure d'un enfant aussi bien que sous celle d'un jeune homme. Il devait en être autant des autres génies allégoriques favoris de Bacchus, et qui, faisant partie de sa suite, exprimaient par leurs noms tout ce qui avait rapport à la vigne, au vin, à ce présent de Bacchus, qui, selon Hésiode (1), donna aux hommes à la fois le plaisir et la peine. Aussi, parmi les génies bachiques, voit-on ΟΙΝΟΣ le vin, ΠΟΘΟΣ le désir, ΕΥΔΙΑ la gaieté, ΘΑΛΙΑ la joie des festins, ΚΩΜΟΣ le dieu des banquets (2), ΜΕΘΗ l'ivresse, ΚΙΣΣΟΣ le lierre. Il est à croire que ces génies, appelés par les anciens *dæmones*, *angeli*, *cupidines*, cupidons, *erotes*, amours, et dont ils peuplaient l'univers, étaient représentés ou enfans, ou adultes, ou même vieillards, par les artistes, selon que telle ou telle forme convenait mieux à leurs compositions. La tête de vieillard qu'on voit derrière Bacchus pourrait être celle de Silène. Cependant elle n'en a pas le caractère, et elle offre plutôt celui d'Hercule, que dans plusieurs bas-reliefs on trouve dans la compagnie de son frère. Bacchus n'est pas ici au milieu des orgies des bacchantes et des ménades, c'est un dieu doux et tranquille, qui remplit des attributions plus élevées que celles de n'être que le dieu du vin. On lui retrouverait celles du soleil, dont il était l'emblême, répandant ses bienfaits sur la nature personnifiée dans l'Égipan. Accompagné des génies des saisons auxquelles il préside, il verse ses heureuses influences sur la terre et sur la mer, que l'on voit figurées par un vieillard assis à terre appuyé sur une urne, et par une femme qui tient une corne d'abondance de la main gauche, et des fruits dans un pan de son manteau. En reconnaissant pour le génie de l'hiver celui qui, à l'extrémité gauche, tient à la main des oiseaux morts, symbole de l'état où paraît la nature dans cette saison, le génie qui est à ses côtés sera celui du printemps caractérisé par une corbeille de fleurs d'où sort un amour tenant une guirlande, et qui peut indiquer que la nature va recevoir une nouvelle vie. A la gauche de Bacchus est l'Été, auquel un amour apporte des fruits qu'il semble vouloir partager avec l'Automne, qu'un animal couché à ses pieds, et qui paraît être un bœuf, désigne comme la saison du labourage. Entre l'Été et l'Automne, trois enfans ramassent des fleurs et des fruits. Ce beau bas-relief, dont la plupart des figures offrent de bonnes poses et un dessin

(1) *Bouclier*, etc., v. 400.
(2) *Voy.* Visconti, *Mus. Pio-Clem.*, v. 5, p. 78 et suiv.

noble et ferme, faisait partie de la collection Borghèse. Il est à regretter que quelques parties en aient été mutilées. *Mus. Bouill.*, t. III, pl. 5. [Haut. 1^m,068 = 3 pi. 3 po. 6 li. — Larg. 2^m,366 = 7 pi. 3 po. 6. li.]

117. VASE CONSACRÉ PAR SOSIBIUS A BACCHUS, *marbre de Paros*, n° 332, pl. 130, inscript. pl. LXI.

118. CORTÉGE DE BACCHUS, bas-relief de ce vase, pl. 126.

Ce vase se fait remarquer par la pureté de sa forme ovoïde et l'élégance de ses ornements. Ses anses, terminées de chaque côté dans le bas par des têtes d'oie ou de cygne qui se relèvent sur le cou du vase, sont décorées de rosaces et de rinceaux dans le haut. On en voit du même genre à des vases peints, qui, avec la même forme, offrent un pareil ensemble d'ornemens; mais ici les godrons du culot, les oves et les feuilles d'eau de l'orifice et du pied, ainsi que le profil des moulures, sont beaucoup plus purs et sculptés avec plus de soin que n'est jamais dessinée la partie décorative des vases peints. La guirlande de lierre qui entoure le cou annoncerait seule que ce monument était consacré à Bacchus, si le bas-relief, qui en fait le principal mérite, ne le disait encore mieux. Il représente une scène bachique; mais ce n'est pas une orgie, et il y règne du calme et de la dignité. Trois divinités s'approchent d'un autel, sur lequel le feu est allumé, pour y offrir un sacrifice, sans doute à Jupiter, ou au Ciel, à l'Océan, dieux que la plupart des habitants de l'Olympe regardaient au-dessus d'eux comme leurs pères, et auxquels ils témoignaient de grands respects. Mercure, tenant son caducée, s'avance vers l'autel; il paraît présider au sacrifice; son âge mûr, sa barbe pointue, ses longues tresses, la coupe de son manteau, la roideur de son attitude, lui donnent un style qui se rapproche de celui des monumens hiératiques, quoique moins ancien; car il n'a pas de talonnières, et on lui en voit presque toujours de très-grandes dans les images les plus antiques. Le caractère archaïque est encore moins prononcé chez les autres personnages. L'arc, le carquois, la biche font reconnaître pour Diane la déesse qui de l'autre côté de l'autel semble s'entretenir avec le messager des dieux. La biche qu'elle traîne à sa suite est probablement destinée à servir de victime. La déesse de la chasse porte une robe qui descend jusqu'aux pieds, ainsi que la présentent les anciens monumens, et son costume n'a rien de particulier. Le dieu qui suit Diane pourrait être son frère Apollon, sous le caractère de Citharède ou de Musagète, que lui donnent sa lyre et son ample manteau. On peut observer, attachée à la lyre, la bandelette ou la courroie qui servait à la suspendre sur le dos. Si ce personnage est Apollon, Bacchus ne paraît pas dans cette scène où tout cependant le rappelle; et, s'il ne lui manquait pas une couronne de vigne, ou de lierre, ou un crédemnon, dont la tête de ce dieu est toujours ceinte, l'on serait peut-être porté à le reconnaître ici sous le caractère de *Melpomène* (1) ou de chanteur, qui lui donnait beaucoup de rapports avec

(1) Paus., *Att.*, c. II, 4; c. XXXI, 3.

Apollon Musagète. Bacchus Bassarée était aussi représenté avec une longue robe à l'orientale, la *Bassarès* ou *Basara*. Cette divinité est suivie d'un jeune faune qui joue de la double flûte; ce qui ferait pencher en faveur de Bacchus. Derrière Mercure, une jeune et belle bacchante, élégamment vêtue d'une robe légère et transparente, d'un court *peplus* qui laisse sa poitrine à découvert, et d'un grand voile agité par sa marche, et qu'elle relève avec grâce de la main droite, tient de la gauche la moitié d'un jeune faon qu'elle vient d'immoler et qu'elle va consumer sur l'autel. On sait, et Homère en fait foi, qu'une des cérémonies les plus importantes des sacrifices était de brûler les cuisses de la victime. Des bacchantes offrant cette attitude sont très-fréquentes dans les bas-reliefs et les peintures antiques. Un jeune guerrier nu, le casque en tête, armé de son bouclier et d'une épée nue très-courte, la brandit de la main droite sur cette bacchante, en dansant; il est à croire que c'est un Curète ou de ces Corybantes de l'île de Crète qui, ayant protégé l'enfance de Jupiter, étaient chéris de ce dieu et de Bacchus. Trois des hymnes orphiques (1) célèbrent leur puissance sur la terre, dans les airs et sur la mer, et l'enthousiasme mystique du poëte les égale aux plus grands dieux. Ce corybante exécute la danse armée, l'*énoplie*, la *prylis* ou la *pyrrhique*, inventée par les corybantes pour dérober au cruel Saturne les cris de Jupiter enfant. Couverts d'armes brillantes et sonores, ils les étouffaient par le bruit retentissant des coups qu'ils portaient à leurs boucliers d'airain en frappant du pied la terre (2). Bacchus, que réjouissaient les épées et le sang (3), se plaisait dans la société des corybantes qui aimaient aussi les orgies (4), et qui les premiers avaient appris aux hommes plusieurs arts utiles, et à célébrer des fêtes (5). Cette scène bachique est complétée par deux bacchantes, dont l'une tient un tympanon et l'autre un thyrse terminé par une pomme de pin. Elles paraissent se disposer à danser, et leur mouvement agite doucement leurs robes et leurs manteaux. Le reste de la cérémonie est calme, et pas un souffle d'air n'empêche la flamme de l'autel de s'élever vers le ciel. Ces trois bacchantes sont très-remarquables par le naturel et la grâce de leurs attitudes et la beauté de leurs draperies. L'on n'y a presque pas imité le style archaïque ou hiératique, et par sa composition et son exécution, ce charmant bas-relief appartient aux bons temps de la sculpture grecque.

(1) *Orphica*, etc. Hym. XXXI (30), XXXVIII (37), XXXIX (38). On voit que, du moins d'après les idées du poëte des Orphiques, ces divinités, auxquelles il attribue un si grand pouvoir sur toute la nature, étaient les Vents.

(2) Hym. 37, v. 1. On leur donne l'épithète de *Χαλκόκροτοι*, retentissant d'airain, et ils portent les armes de Mars : *Χαλκόκροτοι Κουρῆτες, Ἀρήϊα τεύχε᾽ ἔχοντες*, et hym. XXXI (30), v. 1 : *Σκιρτηταὶ Κυρῆτες ἐνόπλια βήματα θέντες — ὁπλοφόροι*, Curètes, qui sautez et dansez tout armés. Hym. XXXVIII (37), v. 10; leurs armes sont éclatantes, ou ils brillent sous leurs armes, *μαρμαίροντες ὅπλοις*.

(3) En s'adressant à Bacchus Bassarée, Orphée lui dit : Toi qui te plais aux épées, au sang et aux chastes ménades, *ὃς ξίφεσιν χαίρεις, ἠδ᾽ αἵματι, Μαινάσι θ᾽ ἁγναῖς*.

(4) Hym. XXX (29), v. 5. On les nomme orgiophantes, *ὀργιοφάνται*.

(5) Hym. XXXVIII (37), v. 6 : *ὑμεῖς καὶ τελετὴν πρῶτοι μερόπεσσιν ἔθεσθε*, c'est vous qui les premiers avez établi les fêtes chez les mortels.

A tous ces mérites, ce beau vase ajoute celui de nous faire connaître son habile auteur, le sculpteur SOSIBIUS, d'Athènes, dont le nom est inscrit sur la base de l'autel. Les auteurs ne parlent pas de cet artiste, dont notre monument, le seul de lui qui nous soit parvenu, nous permet de concevoir une opinion très-favorable. *Villa Borghèse; Mus. Bouill.*, t. III, *Vases*, pl. 8. [Haut. 0m,677 = 2 pi. 1 po.]

119. BACCHANT CUEILLANT DES RAISINS, *marbre*, n° 285, pl. 134 et 135.

La nébride agitée par le vent, et dans un pan de laquelle ce jeune suivant de Bacchus met son raisin, est ajustée d'une manière assez particulière. Ce petit bas-relief orne, sur l'autel d'Anicius Paulinus consacré à Bacchus, le côté opposé à celui où est Silène. *Voy.* 106. *Mus. Bouill.*, t. III, pl. 5.

120. CANDÉLABRE BACHIQUE, *marbre*, n° 208, pl. 141.

121. SUJETS BACHIQUES sur ce candélabre, pl. 142.

Ce magnifique candélabre de différents marbres serait le plus grand de ceux qui nous sont parvenus de l'antiquité, et un des plus remarquables tant par la singularité de sa forme que par l'excellence et la variété des sculptures qui en font l'ornement, s'il avait toujours existé ainsi. Mais il a été formé de divers fragmens d'autels, de candélabres, de trépieds antiques en grande partie, par J.-B. Piranesi, architecte et graveur célèbre, qui l'avait destiné à la décoration de son tombeau, et qui l'a gravé en deux planches (1). Ses fils en ornèrent son monument à Sainte-Marie-sur-l'Aventin.

Les coins de la base triangulaire de ce candélabre, supporté par des pates de lion que recouvre la dépouille de la tête de cet animal, sont ornés d'animaux fantastiques à tête de femme, et qui, ayant des ailes d'oiseau, le corps couvert de plumes, et des pates de lion, sont terminés par une longue queue de dragon. Ce pourraient être des harpies qu'on se représentait sous ce bizarre assemblage. Mais il paraît cependant qu'avec Visconti on doit y voir les oiseaux stymphalides, espèce de monstres ailés qu'Hercule eut tant de peine à détruire, et qui, lançant comme des traits leurs plumes de fer, lui faisaient d'horribles blessures. Cette partie de notre candélabre peut donc provenir d'un monument consacré dans quelque temple à ce héros. La plupart des autres emblêmes ont rapport à Bacchus. Vers le milieu est un petit autel circulaire de ce dieu. On y remarque un jeune faune qui, s'élançant sur les branches d'un pin, en cueille les pommes qu'il remet à un vieux silène qui est au pied de l'arbre. Celui-ci a le corps velu, et il a pour vêtement une espèce de *sisys* ou de *sisyra* faite de peau de bête avec le poil, et à manches longues et étroites. Ces petites figures, bien dessinées, ont beaucoup de naturel, et le mouvement du jeune faune est très-vrai. Les branches et les pommes

(1) *Voy. J.-B. Piranesi vasi*, nos 102 et 103; Visconti, *Mus. Pio-Clem.*, v. 4, p. 265.

du pin servaient à orner les temples et les autels. On en faisait des couronnes qu'aimaient les divinités agrestes et les suivans de Bacchus. Il était spécialement consacré à Pan, qui en ceignait sa tête; de même qu'aux jeux isthmiques on en ornait celle des vainqueurs. La fumée aromatique du bois résineux du pin plaisait aux dieux dans les funérailles, les expiations et les purifications des bestiaux et des champs. Et d'ailleurs la pomme du pin parasol, qui faisait autrefois comme aujourd'hui l'ornement des campagnes et des jardins, contient de nombreuses amandes ou pignons très-bons à manger, et qui ne devaient pas être plus dédaignés des habitans des champs et des bois qu'ils ne le sont à présent en Italie et dans nos provinces méridionales qui possèdent ce bel arbre. Ici ces branches de pin s'enlacent avec grâce et forment une sorte de corbeille. On y voit appendus d'un côté un masque de faune, une flûte ou *syrinx* à plusieurs tuyaux, des cymbales et le *pedum*, bâton recourbé, houlette des faunes et des pasteurs. Ces divers instrumens, trop grands pour pouvoir être à l'usage du jeune faune et du silène, sont sans doute des objets qui ont été consacrés à Bacchus ou à quelque autre divinité champêtre. Ce qu'il y a de plus singulier ici, c'est la grandeur des quatre beaux masques au bas de l'autel, et qui sont hors de proportion avec tout le reste du bas-relief. Il est aisé d'y reconnaître Silène, une jeune faunesse, un jeune et un vieux faune. On peut remarquer les longues oreilles pointues des faunes; on voit aussi que ces masques garnis de cheveux et de barbe emboîtaient toute la tête. Mais nous réunirons plus loin plusieurs autres détails sur ce sujet, tout à fait bachique, puisque c'était aux fêtes de Bacchus qu'on devait la comédie, la tragédie et les masques. On ne peut douter que ceux-ci ne soient des consécrations dionysiaques. Les plinthes carrées sur lesquelles ils sont placés indiquent des autels ainsi qu'on en voit un dans la bacchanale, 144, n° 46, pl. 132. Le travail de ces masques est très-bon. *Mus. Bouill.*, t. III; *Candélabres*, pl. 1. [Haut. du candélabre, 3m,579 = 11 pi. 0 po. 2 li.]

122. SUJETS BACHIQUES, VENDANGES, *marbre*, n° 478, pl. 136.

Ce sujet forme deux scènes sur le devant du couvercle du beau sarcophage de la vengeance de Médée. 211, n° 478, pl. 204. Quoique de très-petite dimension, les personnages sont bien dessinés, et les mouvemens en sont très-justes. Un bouvier à demi-vêtu d'une courte tunique à ceinture et sans manches, et dont un côté rabaissé laisse la poitrine et le bras gauche entièrement à découvert, conduit de l'aiguillon deux bœufs attelés à un tombereau clissé rempli de raisins. Ces bœufs n'ont pas de jougs; ils tirent au moyen d'un collier comme encore aujourd'hui en Italie. Un autre paysan, s'aidant de son bâton recourbé, porte un panier de fruits qui paraissent des figues. Le troisième semble lui indiquer où il doit les déposer. Un gnomon ou cadran solaire élevé sur une colonne sert à régler les heures du travail.

Dans l'autre scène, deux jeunes hommes près d'une maison foulent, en dansant, le raisin qu'un de leurs camarades verse d'une corbeille dans une cuve, probablement en pierre, et de forme ovale comme une baignoire. C'est

une espèce de *labrum* orné de deux têtes de lion en relief, qui pouvaient servir à faire couler le moût du raisin. Un autre vigneron, monté sur une échelle, cueille les grappes et remplit les paniers. Les deux fouleurs paraissent se disputer; mais peut-être n'est-ce qu'un jeu, et dansent-ils l'*épilenios*, danse accompagnée de chants qui avait lieu pendant les vendanges, et qui en imitait les diverses opérations. Ils peuvent aussi doubler leurs forces en se prêtant un mutuel appui. Ces quatre vendangeurs n'ont pour vêtement que le *perizoma* des Grecs, le *subligaculum* des Romains, qui ne couvrait que le milieu du corps, et est encore en usage à Naples parmi les matelots et les ouvriers qui travaillent à la terre dans les grandes chaleurs. Voy. plus haut, p. 154. Ce bas-relief-ci n'a que très-peu de restaurations; elles sont indiquées sur la planche ainsi que celles de l'autre bas-relief, qui sont plus considérables, et où presque tout le bœuf de devant, la tête, la poitrine, la main gauche du bouvier, le bras droit de l'homme qui porte le panier, sont modernes. *Mus. Bouill.*, t. III, pl. 18.

123. CHARIOT ATTELÉ DE BŒUFS, *marbre*, n° 759, pl. 162.

Un vieillard et un jeune homme, vêtus de tuniques courtes, d'espèces de blouses à ceinture, occupés aux travaux des vendanges ou de l'agriculture, conduisent un chariot dont les bœufs semblent leur opposer de la résistance. Cette petite composition a beaucoup de rapport avec celles que nous venons de voir. Ce bas-relief-ci doit avoir de même appartenu à un monument funèbre, dont on voit le reste du cartouche et quelques lettres de l'inscription. Le travail grossier de ce morceau le place au IVe siècle de notre ère, mais le mouvement des figures est assez bien. *Villa Borghèse; Mus. Bouill.; Suppl.*, t. III, pl. 2, n° 17. [Haut. 0m,379 = 1 pi. 2 po. — Larg. 0m,466 = 1 pi. 5 po. 4 li.]

124. CRATÈRE BACHIQUE, *Carrare*, n° 745, pl. 145.

Ce beau vase, orné de masques bachiques et d'anses formées de ceps de vigne prises dans la masse du marbre, et remarquables par leur agencement, ne devrait peut-être pas se trouver ici; car c'est une copie du vase du palais Lante à Rome. Mais cette copie, d'une grande exactitude, est fort belle, et elle a été faite dans les ateliers du Musée Royal. C'est ce qui m'a engagé à lui donner une place. Au reste, sur la planche, les deux vases qui accompagnent celui-ci ne sont eux-mêmes pas antiques, quoique l'un des deux ait été publié plusieurs fois comme antique. Ainsi, la belle copie du vase Lante peut trouver grâce même aux yeux des antiquaires, et il n'est pas confondu avec les antiques. Le luxe des Romains faisait pour les bains, les portiques, les grandes salles des palais, un riche emploi de ces grands vases, dont plusieurs nous sont parvenus. Mais on ne peut se dissimuler que les masques et les autres accessoires de très-forte saillie dont ils sont chargés ne nuisent à la pureté de leurs formes. On peut les regarder comme étrangers aux vases, n'en faisant pas partie, et comme des offrandes qu'on y appendait et qui

étaient consacrées à la divinité à laquelle le vase était dédié. Un des plus beaux et des plus grands vases de ce genre est celui du château de Warwick (1), avec lequel celui du palais Lante a des rapports, et dont malheureusement près d'un tiers est moderne. [Haut. 0^m,771 = 2 pi. 4 po. 6 li.]

125. Vase bachique, *marbre de Saint-Béat,* n° 746, pl. 145.

Ce grand vase, de forme Médicis, mais sans anses, orné de masques bachiques, de rinceaux de lierre et de vigne, a été exécuté dans les ateliers du Musée Royal, en marbre des Pyrénées. [Haut. 1^m,371 = 4 pi. 2 po. 9 li.]

(1) Cet immense et superbe vase en marbre blanc, forme de canthare, découvert en 1774 dans la villa Adrienne, à Tivoli, fut apporté en Angleterre par S. W. Hamilton. Il contient 652 pintes. On le conserve dans une vaste salle des jardins du magnifique château de Warwick. M. Thomasson, bien connu par ses ateliers, les plus beaux et les plus considérables de Birmingham, a fait faire en bronze, avec des frais énormes, qu'il m'a assuré avoir été de 10,000 guinées, et de quinze ans de travail, une copie de ce vase. Il ne lui a pas été permis de le faire mouler; ce qui cependant, avec des soins, n'eût fait aucun tort au vase, et il a été obligé de le faire modeler par un sculpteur, à vue d'œil, sans qu'il lui fût permis de prendre les moyens de pratique employés ordinairement pour s'assurer de l'exactitude. Le bronze de cette grande masse a été bien réparé et ciselé; mais un plâtre bien moulé eût fait obtenir, à bien moins de frais, un résultat encore plus satisfaisant. Au reste, on doit, à Warwick, se contenter de contempler le vase qui y reçoit une espèce de culte. Il est sévèrement interdit, je ne dirai pas de le dessiner, mais même d'en prendre le plus léger croquis. Un carnet, un bout de crayon, un pied de roi, tirés de votre poche font jeter les hauts cris aux impitoyables guides, qui souvent pourraient observer leur rigoureuse et l'on peut dire absurde consigne avec un peu plus de politesse. Il en est de même dans les jardins, les cours, les enceintes de cet admirable château de Warwick. Et je sais par expérience que ce n'est qu'à la dérobée, et comme si l'on commettait un véritable vol, en trompant quelques instans la surveillance des argus, que l'on peut jeter sur le papier de faibles souvenirs de cet antique et imposant manoir. Warwick est peut-être le seul château de l'Angleterre, de l'Écosse et de l'Irlande où le dessinateur et le peintre voient leurs espérances déçues, et d'où ils soient obligés de s'éloigner avec le regret de n'en rien emporter dans leurs portefeuilles. C'est un vrai contraste avec les désirs qu'excitent les chefs-d'œuvre de tout genre que renferme ce château. On suit malheureusement aussi ce déplorable système d'exclusion au Musée de Naples, où l'on ne peut dessiner rien de ce qui est inédit, et que se réserve l'Académie d'Herculanum, qui n'use que rarement de son privilége. A Paris, en France, à Londres, dans les musées, dans les bibliothèques publiques, tout est à la disposition des savants, des dessinateurs napolitains et de tous les pays. Ils devraient nous rendre la pareille. Sans ces entraves, il y a longtemps que tout ce que renferme de curieux le Musée de Naples serait publié et mis à la portée des savants, des artistes et des amateurs. Ce n'est que grâce à l'adresse d'un de mes dessinateurs, qui sut, il y a quelques années, échapper à la surveillance dont il était entouré, que j'ai pu me procurer les dessins de soixante-dix-huit statues, toutes inédites alors, et qu'il ne lui était pas permis de dessiner. Presque partout ailleurs les artistes reçoivent le plus bienveillant accueil; leurs pinceaux et leurs crayons s'exercent en liberté. C'est ce que j'ai éprouvé pendant le

126. Vase dit de Saint-Denis, de Ptolémée, et consacré a Bacchus; *Sardoine Onyx*, pl. 125.

Cet admirable vase, qui, par la richesse de sa matière et la beauté de son travail, est peut-être la production antique de ce genre la plus merveilleuse qui existe, n'appartient pas au Musée royal : il fait l'un des plus riches ornemens du cabinet des antiques de la Bibliothèque royale, et l'on pourrait être surpris de le trouver ici au milieu des bas-reliefs de la collection du Louvre. Mais il a rapport au culte de Bacchus dont nous nous oc-

beau et délicieux voyage que j'ai fait en Angleterre en 1833 avec mes amis M. le Cte et Mme la Cse Frédéric de Pourtalès. Comme l'avenir ne nous appartient pas, et que je ne suis pas sûr de pouvoir publier les notes détaillées que j'ai prises, dans presque toutes les collections d'Angleterre, sur plus de 400 statues antiques destinées à cet ouvrage, et que j'ai fait dessiner par un jeune dessinateur de Londres, je profite de l'occasion qui se présente pour témoigner toute ma reconnaissance aux personnes qui, de la manière la plus aimable, m'ont permis de travailler et de faire dessiner dans leurs galeries. Je ne saurais trop remercier M. Ellis, directeur du Musée Britannique; M. le Mis de Lansdowne, M. Hope, à Londres; M. le Cte d'Égremont, à Petworth, *pour quelques-unes de ses statues;* M. T. W. Coke, à Holkham; M. Blundell, à Ince; M. le Cte Grey, à Newby; M. le Cte de Pembroke, à Wilton; M. le Mis de Carlisle, à Castle Howard; M. Smith Barry, à Marbury hall.

Puisque j'ai fait une excursion dans les temps modernes, et qu'il est question ici de vases d'une grande dimension, je crois pouvoir en citer deux qui sont de véritables colosses : l'un est celui qu'a composé et exécuté en très-beau marbre blanc, avec un grand talent, l'habile sculpteur de Londres M. Westmacott, à l'obligeance et au goût éclairé duquel je dois d'utiles renseignemens sur les collections d'Angleterre. Ce vase, de forme Médicis, couvert de beaux bas-reliefs qui représentent une bataille, et dont les figures, au nombre de 48, ont 2 pi. angl. de proportion, en a 14 de haut (13 pi. 2 po. 3 li. de roi = 4m,328), et l'ouverture en a 8 et 9 po. Le pied sur lequel il tourne, au moyen d'une mécanique, est d'une grande richesse de conception et d'exécution. Ce vase, d'un travail immense, est un monument très-remarquable; il avait été commandé à M. Westmacott par Georges IV, à qui l'Angleterre doit tant de grands et de beaux édifices. On doit le placer dans la galerie nationale qui s'élève en ce moment à Londres, à Charring-Cross; il se trouvait encore en 1833 dans l'atelier de son auteur. — L'autre vase, d'un genre tout différent, n'est qu'un chef-d'œuvre de l'industrie, mais d'une grande beauté; on le voyait, en 1833, à Birmingham, où il a été fait par ordre de Georges IV; et il devait être payé 10,000 guinées. N'ayant pas été placé dans le pavillon de Brighton, auquel il était destiné, on en avait fait une *exhibition*. Ce vase, nommé *vase de Clarence*, éblouissant produit des manufactures de cristaux de Birmingham, les plus belles de l'Angleterre, est en cristal moulé et retravaillé à la roue. Il a la forme d'un canthare très-évasé; ses anses, fort riches, sans être du meilleur goût, sont en bronze bien ciselé et en partie doré; elles pèsent plusieurs quintaux. Il a 14 pi. angl. de hauteur, dont 6 pour le pied, et l'ouverture est de 12 pi. de diam. Sa contenance est de 900 gallons ou 5,400 pintes. Le tout se compose de 6,900 morceaux de cristal, dont beaucoup de 6 po. d'épaisseur, assemblés au moyen d'un ciment et d'une forte armature très-bien dissimulée. On ne voit pas les joints qui les unissent. Les cristaux relevés en palmettes, en rosaces, en rin-

cupons; peut-être fut-il consacré dans quelqu'un de ses temples, ou dans des jours de splendeur servit-il, entre les mains des rois, aux banquets sacrés du dieu de Naxos. C'en est assez pour qu'il ne soit pas déplacé ici. Et pourrait-on me reprocher d'enrichir à mes dépens mon ouvrage, et de donner plus qu'on ne pouvait espérer? C'est donc sans scrupule, et même avec confiance, que je présente ce joyau, reste précieux du luxe et de l'habileté des anciens. Ce n'est pas qu'il paraisse ici gravé pour la première fois, et que la gravure que j'en donne puisse le représenter complétement. Bien loin de là : Montfaucon, et avant lui Tristan, l'ont publié; mais le dessin qu'ils en offrent est grossier et inexact; celui que m'en a fait M. Garson est, je crois, plus correct, quoiqu'il laisse encore beaucoup à désirer, non sous le rapport du trait, des contours, mais sous celui de l'effet, que ne saurait rendre un simple trait. Pour que les personnes qui n'ont pas vu ce vase pussent se former une idée assez juste de sa beauté, de la saillie de ses détails, et de la profondeur dont ils sont refouillés, il faudrait que, dessiné sous plusieurs aspects avec le plus grand soin, comme le beau camée de Ptolémée et d'Arsinoé, dessiné pour l'iconographie grecque par M. Ingres, ou comme l'apothéose d'Auguste, par Bouillon, il fût confié à des mains habiles, et reproduit avec toute la délicatesse de l'eau forte et du burin par des graveurs tels que M. le Bon Desnoyers et Girardet. Ce serait une entreprise digne de la Bibliothèque royale, à qui l'antiquité figurée, les savants et les artistes de l'Europe seraient très-redevables. Si elle publiait de la même manière ses beaux bronzes, ses pierres gravées, ses médailles, ses marbres, ses inscriptions, ses antiquités de Bernay, peu d'ouvrages seraient aussi beaux, aussi intéressants, et sans doute aussi savants que cette collection, qui prendrait place à côté du grand ouvrage d'Égypte, de l'Iconographie grecque et romaine, du Musée Français et du Musée Royal, publiés par M. Robillard-Péronville et par MM. Laurent. L'argent consacré à une pareille entreprise, pendant plusieurs années, par le gouvernement, serait bien employé en faveur de l'antiquité et des arts.

On ignore ce qui a pu autoriser à décorer ce vase du nom de Ptolémée; et il est probable que c'est à celui de ces rois d'Égypte qui portait le surnom de Philadelphe qu'on a prétendu le faire remonter. Ce prince avait du goût pour les arts, et les protégeait. Passionné pour la magnificence, il avait réuni dans sa bibliothèque d'Alexandrie et dans ses palais tout ce que la sculpture, la peinture produisaient de plus remarquable. Leur éclat et leur diversité, par les descriptions de ses fêtes que nous a laissées Athénée, nous éblouissent (1). L'imagination s'étonne de la multitude prodigieuse de statues, de vases d'or, d'argent, de pierres fines qui brillaient à ses pompes

ceaux, sont mêlés à des fonds d'or, à des émaux bleus, rouges, jaunes. Le tout produit un effet très-brillant et fort extraordinaire, qui frappe peut-être plus, au premier coup d'œil, que les grandes et magnifiques productions de notre manufacture de Sèvres, quoique sous le rapport de l'art, et peut-être même de la difficulté d'exécution, on leur ferait tort de leur comparer ce chef-d'œuvre de patience et de main-d'œuvre.

(1) L. v, c. vii.

dionysiaques, et où la beauté du travail faisait oublier la richesse de la matière. La collection de Philadelphe devait être admirable et abonder en vases de grande dimension d'agathe, de sardoine, d'onyx et d'autres pierres dures que fournissait l'Égypte, ou que lui apportait par la mer Rouge le commerce de l'Arabie et des Indes. Ces pierres fines, précieuses par elles-mêmes, l'étaient devenues encore plus par le travail exquis des élèves et des successeurs des Pyrgotèles, des Cronius, et des graveurs habiles que produisait la Grèce, et que le luxe de Ptolémée devait attirer en Égypte. Le vase de la Bibliothèque royale est bien digne d'avoir figuré dans le trésor du second des rois grecs d'Égypte; et le sujet qu'il présente convient à l'appareil des fêtes de Ptolémée Philadelphe. Mais rien cependant ne prouve qu'il ait joui de l'honneur d'appartenir à ce prince. Sa beauté est incontestable, et les plus célèbres artistes grecs ne l'auraient pas désavoué; mais il peut, sans perdre de son mérite, ne pas remonter aux temps des premiers Ptolémées, et les habiles graveurs auxquels on doit l'apothéose d'Auguste, celle de Claude, et d'autres immenses et magnifiques camées, qui datent des premiers empereurs romains, ont bien pu faire sortir d'un bloc de sardonyx le chef-d'œuvre de Saint-Denis ou de la Bibliothèque royale. Ainsi, je ne crois pas devoir m'arrêter plus longtemps sur la question que pourrait exciter la recherche du lieu et de l'époque où il a été exécuté. Lorsque l'on voit aujourd'hui tant de noms inscrits sur les ouvrages les plus médiocres, qui, en dépit du temps et grâce à la durée de la matière, passeront, il est vrai sans honneur, à la postérité, que de regrets ne doit-on pas avoir que les artistes anciens n'aient pas été aussi contens de leurs productions, et qu'ils n'aient pas eu assez d'amour-propre pour y graver leurs noms, et nous léguer, avec leurs chefs-d'œuvre, le plaisir de savoir à qui nous rendons nos hommages!

Mais ce que l'on ne saurait révoquer en doute, c'est le temps qu'a dû coûter le travail de ce vase. La sardonyx, quoique d'une pâte assez liante et très-favorable à la gravure, est très-dure, et ne peut se travailler qu'au touret, et par la rotation rapide de la bouterolle avivée, et rendue plus dure que la pierre par la poussière de diamant ou de saphir, humectée d'huile. Qu'on examine la manière dont ce vase a été évidé et dont les anses ont été ménagées adroitement dans la masse; que l'œil pénètre dans les cavités profondes et les dessous des détails, l'on verra que ces masques, ces vases, ces animaux, ces feuillages, sont autant de camées pour la plupart finement gravés, et presque détachés du fond auquel souvent ils ne tiennent que par quelques points, et dont même çà et là les branchages sont entièrement séparés. L'on jugera de la difficulté du travail, du temps qu'il a fallu pour ébaucher ce vase dans le bloc de sardonyx, et lui donner l'ensemble de sa forme, pour le terminer, le graver et le polir, dernière et très-longue opération, et l'on ne sera pas éloigné de croire que ce chef-d'œuvre ait exercé, pendant plusieurs années, le talent et la patience du graveur. Beaucoup de très-beaux vases en pierres dures et en cristal de roche ont été exécutés, au XVI[e] et au XVII[e] siècles, en Italie et en France, et le Musée royal est d'une grande richesse en ce genre; mais il n'en existe pas dont

le travail soit aussi considérable et par la multiplicité des ornemens, et par la difficulté de leur exécution en haut relief.

Ce vase, que la France possède depuis bien des siècles, est connu sous le nom de *Vase de Saint-Denis*, parce qu'il faisait partie du trésor de cette abbaye, à laquelle l'avait donné le roi Charles III, ou *le Simple*, ainsi que le témoignait une inscription gravée sur le pied du vase tel qu'il existait autrefois, avant qu'il eût été volé, en 1805, à la Bibliothèque royale. Il fut heureusement retrouvé; mais le pied en avait été enlevé sans doute pour tirer parti des pierres précieuses dont il était enrichi, et que l'on voit dans la planche de Montfaucon (1). Ce pied ne faisait pas, dans l'origine, partie du vase, et il est à croire qu'il y fut ajouté en Orient, peut-être à Constantinople; à moins que cette addition n'y ait été faite en France, lorsque le donnant à Saint-Denis on le destinait à quelque usage sacré. L'inscription qu'il portait était ainsi conçue :

Hoc vas Christe tibi mente dicavit
Tertius in Francos regmine Karlus.

Visconti (2) fait observer avec raison, ce qu'avaient, dans leurs descriptions, négligé Tristan et Montfaucon, que ces vers sont incomplets, et qu'il y avait sans doute deux mots, que cachait la ligature en or du pied, entre *tibi* et *mente, Francos* et *regmine*, et le savant archéologue restitue ainsi ces deux vers :

Hoc vas Christe tibi devotâ *mente dicavit*
Tertius in Francos sublimis *regmine Karlus.*

Des savants semblent douter que ce vase soit en France depuis Charles-le-Simple, et pensent qu'il a pu y être apporté, avec beaucoup d'autres objets précieux, lors des premières croisades. Cela peut être, et si l'on avait le *fac-simile* de l'inscription, le caractère des lettres donnerait quelque lumière sur ce point, du reste très-peu important. Mais n'est-il pas de même probable que ce beau vase a pu faire partie des présens que Charlemagne reçut des princes d'Orient, et entre autres du calife Haroun-al-Raschid, ou qu'on lui en ait fait hommage à Rome lors de l'un de ses voyages?

127. Sujet et détails du Vase de Saint-Denis.

Un seul coup-d'œil jeté sur ce beau vase suffit pour faire reconnaître qu'il a du être consacré à Bacchus, aux fêtes duquel la tragédie et la comédie durent leur origine. Tout y caractérise le dieu de la vigne et les joyeuses solennités dont les bacchants, les mimallones, les ménades, les bacchantes et les thyades faisaient retentir les bois de Naxos, de Thasos, et les rochers du Cithéron. Des masques, des vases, des animaux sacrés, des guirlandes, offrent tout l'appareil d'une fête ou de ses préparatifs.

(1) A. E., t. I, part. II, pl. 167, p. 256.
(2) *Mus. Pio-Clem.*, v. v, p. 71.

En commençant par notre gauche, 127, pl. 125, on voit d'abord un masque riant de jeune pan aux cheveux touffus, surmonté de cornes de chèvre, suspendu à un pin enlacé de vignes et de lierre, et aux branches duquel se balancent un tympanon et des cymbales, qui, agités par les bacchantes, fatigueront de leurs éclats les échos des forêts. On peut faire remarquer la souplesse que le graveur a su donner aux branches et aux feuilles des arbres de son bel ouvrage, et comme en les refouillant en dessous (*sottosquadro* des Italiens), il les a détachées avec adresse du fond. Un bouc s'élève contre le tronc de l'arbre, et cherche à attraper une grappe de raisin : on sait que cet animal lascif, quoique ennemi de la vigne qu'il dévaste, et victime agréable à Bacchus, faisait cependant partie de la suite de ce dieu, et l'égayait par sa pétulance et souvent par ses joutes avec les égipans. Derrière le bouc est à terre une espèce de besace, *pera,* remplie de fruits, et dans laquelle est passé un *pedum,* houlette recourbée. On voit qu'elle vient d'être déposée par quelque faune, et les bas-reliefs en offrent souvent qui en portent sur l'épaule. Un peu plus loin en arrière sont deux torches renversées, et qui brûlent encore; elles ont servi aux joies nocturnes des orgies. Ainsi que la besace, elles sont appuyées contre un *abaque,* table carrée à quatre pieds, sur la tablette inférieure de laquelle sont d'un côté une *phiale* profonde, ou grande coupe cannelée, ornée de perles et sans anses; de l'autre côté sont deux griffons accroupis, affrontés, et entre lesquels est un cratère. On peut faire observer que tous les petits vases de ces bas-reliefs sont de très-forte saillie, et que les ornemens délicats dont ils sont décorés ajoutent beaucoup au précieux et à la difficulté de la gravure. Sur cette table, qui peut être une *anclabris,* ou table sacrée, ou un *caliclare,* le *cylicéion* des Grecs, espèce de buffet ou de dressoir, sur lesquels les Grecs et les Romains mettaient les vases à boire, *calyces,* sont cinq vases de diverses formes et à anses, des *canthares* et un *cratère.* On y remarque un *rhyton,* ou *céras,* dont la corne est terminée par la partie antérieure d'un vieux centaure nu, les mains élevées et dans l'action de combattre. Cette petite figure est bien modelée et d'un travail très-fin; elle nous montre la manière dont on posait les rhytons sur les tables, au moyen d'un piédouche et d'une bande qui les maintenaient droits. Des bas-reliefs et de jolies terres cuites offrent de ces tables chargées de vases très-variés. A la gauche s'élève sur la table, à côté de ces vases, une petite figure de femme vêtue d'une robe talaire et d'un grand *péplus,* et qui de chaque main tient une torche allumée, emblême des orgies et des initiations dionysiaques : ce pourrait être *Télèté,* la déesse qui présidait aux fêtes et aux mystères; ou Cérès, amie de Bacchus, et dont le culte était sans cesse uni à celui du dieu de Nysa. Son costume tient de l'ancien style. Une draperie rattachée à des branches d'arbre, et d'où se dégage une longue guirlande de laurier, s'étend au-dessus de la table ou pour la garantir, ou comme un voile, emblême du secret des mystères. Cette draperie, et celle qui couvre l'autre table, me feraient douter de l'origine grecque de ce vase; car on n'en trouve jamais, du moins avec ce style, dans les bas-reliefs des bons temps de la sculpture grecque.

A cette draperie sont appendus deux beaux masques de bacchantes couronnées de lierre et de corymbes. A l'un de ces masques tient un petit péplus; à l'autre, la *pardalide* ou peau de panthère de la bacchante dont le cou est orné d'un large collier; leurs cheveux sont longs, et nous verrons que c'était usuel dans les masques antiques. Un autre masque de Pan à grandes cornes de bouc et à barbe touffue est attaché aux branches d'un arbre qui paraît un pommier, qu'une vigne enlace de ses flexibles rameaux. Une *syrinx* ou flûte à plusieurs tuyaux caractérise bien Pan qui en était l'inventeur. Ami de Bacchus et de ses plaisirs, il manquait rarement à ses fêtes. Une belle pierre gravée, intacte, qui porte le nom du graveur *Scylax*, ΣΚΥΛΑΚΟΣ, dont on ne connaît ni la patrie ni l'époque, offre un masque de Pan qui a bien quelque rapport avec celui-ci; mais ce type était commun, et pris probablement de quelque ancien original célèbre; et je me garderai bien de laisser soupçonner que j'aie l'idée que ce beau vase pourrait être de Scylax. Des deux masques qui sont au pied de la table, celui du vieux Silène est couronné de lierre, et celui d'un bacchant a le front ceint d'une bande épaisse, *torus* ou *torulus*, roulée en torsade, et qui, de laine blanche, était renouée d'une bandelette étroite en pourpre.

L'autre côté du vase offre, de même que le premier, six masques bachiques : le premier à gauche, placé entre les branches d'une vigne, est celui d'une bacchante couronnée de lierre; en vient ensuite un autre sans couronne, et posé sur une *pardalide* qui recouvre une ciste ou corbeille mystique, où se renfermaient des objets sacrés en usage aux fêtes dionysiaques. Sur le haut d'une des branches est perché un oiseau dont la tête est cassée. A terre, entre un masque de bacchante couronnée de laurier, et un d'égipan à barbe touffue et à cornes élevées, est un bouc couché. Derrière cet animal un masque de femme a la chevelure cachée par une draperie ceinte d'une bandelette : ce costume, le rhyton, et le van sacré, *mystica vannus Iacchi*, qui sont près du masque, pourraient indiquer que c'est celui d'une prêtresse. La table qui, de ce côté du vase, occupe le milieu de la composition, et est de même sous une tenture ou une espèce de dais, est plus riche que celle de l'autre partie; elle est en forme de console, et sa tablette est soutenue par des sphinx ailés. On sait que les soutiens de ce genre, et dont plusieurs très-beaux en marbre nous sont parvenus, se nommaient *trapézophores*, porte-table. Ces sphinx peuvent ici avoir un sens allégorique et être les emblêmes du secret des mystères et des initiations dionysiaques. Sur cette table sont quelques vases : en avant est le canthare, vase favori de Bacchus, entre les mains duquel on le voit souvent. A côté est un *œnochoé*, broc à verser le vin, et dont les formes étaient très-variées. Vous voyez à la gauche en arrière une ciste avec son couvercle, et qui paraît en métal; elle est entourée d'une guirlande dont un bout tombe de la table. Remarquez aussi un vase renversé, trace du désordre de la fête, et derrière un *thymiatérion* supporté par trois pieds courts en griffes. Ces petits autels portatifs, qui ne sont pas rares dans les collections d'antiquités, servaient à brûler des parfums, et l'on voit que rien ne manque ici à l'appareil des fêtes. La demi-figure en hermès ou en

gaîne qui fait pendant à celle de l'autre côté, paraît être un Priape couronné de lierre et versant une libation. Ce dieu champêtre et fort gai était fils de Bacchus et de Vénus, et il est ici fort à sa place. A côté de lui, en avant, sont un masque de bacchante et une syrinx formée d'un grand nombre de tuyaux. L'arbre de ce côté est un laurier qu'entoure un cep de vigne; sur une des branches se balance un oiseau qui semble s'avancer vers le masque, et c'est peut-être le corbeau d'Apollon. Une besace, ou une espèce de *cybise*, pannetière de berger, pend à une branche coupée. La ciste en osier d'où sort un serpent qui en soulève le couvercle, était un des objets sacrés les plus importants des mystères de Bacchus et de Cérès, et l'on en trouve sans cesse dans les représentations dont leur culte est l'objet.

Ces divers accessoires, qui appartenaient comme attributs à plusieurs divinités, ces arbres, le laurier, la vigne, le pommier, le pin, consacrés à Apollon, à Bacchus, à Cérès, à Priape ou à Sylvain, me porteraient à croire que ce vase n'était pas consacré seulement à Bacchus : on pouvait, par cette offrande, adresser ses vœux à Apollon, le soleil qui vivifie la nature, à Cérès, Bacchus, Priape, symboles de sa puissance productive, et qui enrichissaient la terre de leurs dons. Au-dessous de la ciste, une jeune panthère, compagne fidèle du dieu de Nysa, boit, sans doute du vin, dans un vase renversé et qui paraît brisé. On appelait *ardania* les vases réduits en cet état et à n'être plus que de grands tessons où l'on donnait à boire aux animaux. Ici ce vase brisé ne parle pas en faveur de la modération de la fête; on voit que les masques et les vases n'en sont pas les préparatifs, mais qu'ils ont servi à ses plaisirs, que la fatigue et la satiété ont interrompus. La description de ce beau vase sera complète lorsque j'aurai attiré l'attention sur le travail de ses anses formées par un cep de vigne divisé en deux parties qui s'écartent et se réunissent, et qu'entourent avec élégance des rameaux chargés de feuilles, de grappes et de pampres. Pour peu que l'on ait l'idée du travail de la gravure sur pierres fines, l'on jugera que l'exécution de ce vase eut à vaincre de très-grandes difficultés. Ce n'est qu'une inconcevable adresse qui a pu parvenir à présenter, sous tous les sens, à des outils très-courts, et d'une extrême délicatesse, tels que les bouterolles, les fraises et les scies, une masse aussi considérable de sardonyx, qu'on était obligé de tenir des deux mains, et qui devait sans cesse dérober à la vue du graveur et son instrument et son travail. Quelle sûreté, quelle finesse de tact ne fallait-il pas pour faire sortir de la pierre, par des mouvemens de main insensibles, et pour modeler, contourner, détacher du fond, ces vrilles flexueuses et entortillées des pampres, pour arrondir ces grains de raisins, et pour modeler et isoler du fond ces anses des petits vases qui garnissent les tables! Mais enfin il faut s'arrêter, car on irait trop loin si l'on voulait suivre ce travail dans tous ses détails, et rendre compte de tous les obstacles qui ont dû s'opposer à l'habile graveur auquel on doit le beau vase de Saint-Denis. [Haut. 0^{m},119 = 4 po. 5 li. — Diamètre, sans comprendre les anses, 0^{m},130 = 4 po. 10 li.]

128. Masques bachiques, tragiques et comiques, pl. 125.

Il est peu, ou plutôt il n'y a pas d'objets accessoires qui se présentent plus souvent que les masques dans les bas-reliefs antiques, surtout sur ceux qui ont quelque rapport, soit direct, soit éloigné, avec Bacchus et avec les muses. Ils n'étaient pas seulement destinés comme aujourd'hui à exciter, par des figures bizarres, la joie tumultueuse et la licence de fêtes populaires, ou à couvrir de leur voile obligeant et respecté, des intrigues et des plaisirs qui, sans leur secours, seraient plus difficiles et moins piquans. Chez les anciens, les masques avaient une destination plus relevée : ils faisaient partie du culte religieux; on les empruntait souvent aux divinités, aux héros; ils servaient aux initiations, et ajoutaient au secret des mystères, en rendant inconnues les unes aux autres les personnes qui y prenaient part. Ce n'était pas seulement aux fêtes de Bacchus qu'ils étaient employés, on s'en servait aussi dans celles de Minerve, de Cérès, de Cybèle, d'Isis et de la déesse de Syrie; mais cependant sur les médailles ils paraissent n'avoir rapport qu'aux fêtes de Bacchus et de Cérès. Sur le théâtre, ils offraient tous les caractères de la scène. Chez les Grecs et les Romains, ils excitaient la joie des festins. Dans les triomphes romains, ils accompagnaient le triomphateur, et ajoutaient du mordant aux plaisanteries et aux sarcasmes qu'on lui adressait. Les masques suivaient l'homme jusqu'au tombeau qu'ils décoraient ou comme signe d'initiation, et pour attirer la protection de Bacchus et d'autres divinités, ou pour rappeler les vicissitudes, les plaisirs et les peines du drame de la vie. La figure moulée du défunt qu'on mettait souvent dans la tombe était bien une espèce de masque, et on appelait chez les Romains *larvata funera* les funérailles où l'on portait le défunt, le visage couvert d'un masque, *larva,* qui sans doute était pris sur lui et le représentait. Les *oscilles* qu'on suspendait près des tombeaux et qui, balancées par le vent, servaient aux sortiléges, étaient aussi des espèces de petits masques; et le *phallus,* qui terminait le buste de ces figures, en faisait des *amulettes.* Selon Plutarque, la figure ridicule des masques attirait sur eux les regards fascinans du mauvais génie, et les détournait de ceux qui les portaient. C'étaient d'excellens préservatifs contre les sorts, le *fascinus,* le *mal occhio,* ou mauvais œil des Italiens modernes, et c'est probablement pour cette raison que l'on trouve souvent de petits masques de terre cuite dans les tombeaux antiques (1).

Il paraît que de tout temps, soit pour inspirer du respect, de la crainte ou du plaisir, on a aimé à se déguiser et à se montrer tout autre que l'on n'était, et les dieux eux-mêmes, dans leurs nombreuses métamorphoses, en avaient donné les premiers l'exemple. Fuyant devant les fureurs des Titans, ils avaient eu recours, pour leur échapper, à toute sorte de formes d'animaux. Réfugiés en Égypte, ils quittèrent

(1) Voyez Athénée, l. IV, et surtout Jul. Pollux (*Onomast.*, l. IV, c. XVIII, XIX, CXV; l. X, c. XIX, XXXIX, CXXXIII, CXLII, CXLIII, CLV), auteur le plus abondant et le plus curieux sur les masques. Dans le c. XIX, § 133 et suiv. du l. IV, il donne des détails sur 85 masques tragiques, comiques et satyriques, dont 55 d'hommes et 27 de femmes. On peut aussi consulter *Savaroni,* dans ses notes sur Sidoine Apollinaire; *Pacichelli,* de Mascheris seu Larvis; *Boindin,* sur les Masques, Mém. de l'Acad. des inscript., etc., t. III; *Fr. Ficoroni,* de Larvis scenicis; *Mongès,* Dict. d'antiquités, de l'Encyclop. méth., article *Masques; Funke :* Real Lexicon, en allem.; articles *Larva—Persona,* et beaucoup d'endroits du grand ouvrage sur Herculanum, Pompéi, par les académiciens d'Herculanum. On trouvera dans ces divers auteurs tout ce que les écrivains anciens et les monumens nous ont transmis sur les masques.

leurs masques et reprirent leurs figures divines; mais on conserva sans doute le souvenir de celles sous lesquelles les traditions mystiques les avaient fait apparaître. Les prêtres, en les représentant, les en revêtaient; ils s'en affublaient eux-mêmes dans les cérémonies et les mystères où ils voulaient frapper les esprits et produire de l'effet, et les images bizarres, que dans la doctrine secrète des mystères et des initiations on donnait comme des emblêmes de la puissance et des propriétés des dieux, n'auraient dû offrir, dans la religion vulgaire, que des souvenirs hideux de leur faiblesse. Mais ces masques divins de l'Égypte, quoique de la plus haute antiquité, et bien qu'ils soient fort nombreux et très-curieux, ne sont pas ceux dont nous avons à nous occuper : ce sont ceux qui paraissaient dans les fêtes et sur la scène des Grecs et des Romains qui doivent attirer notre attention.

Il serait inutile de rechercher l'inventeur des masques; Aristote l'ignorait, et on peut, avec Athenée et Pollux, qui ont traité ce sujet, prendre son parti de n'en savoir pas plus sur cette matière que le philosophe de Stagire et que ces savans grammairiens. Et d'ailleurs ce sont de ces inventions si naturelles, qu'elles doivent se perdre dans la nuit des temps, et remonter à l'origine de la civilisation lorsque les hommes, se réunissant, formèrent çà et là des espèces de sociétés. Un des premiers plaisirs de l'enfance n'est-il pas de se déguiser, et, en se couvrant le visage de la première chose venue, d'une feuille percée de trois trous, d'exciter le rire et surtout la frayeur de leurs petits camarades, et souvent de s'effrayer eux-mêmes? Le plaisir de faire peur et de se rendre terrible est de tous les pays et de tous les âges; on lui a dû tous ces costumes guerriers, bizarres, les peaux d'animaux féroces, les casques surmontés de hautes cornes, d'ailes, et on lui doit encore les moustaches, les bonnets à poil que laissaient, comme de vains épouvantails, aux barbares, les Grecs et les Romains, les peuples les plus éclairés, les plus civilisés et les plus braves de la terre. Chez les sauvages, le tatouage, leurs immenses chevelures, les couleurs dont ils se bariolent, ne sont qu'une sorte de masque permanent. Telles étaient aussi, chez les Grecs, dans un état presque sauvage, les premières mascarades. Des raisins écrasés, des sucs de plantes, dont ils se frottaient la figure, des feuillages et des fruits agrestes dont ils se couvraient la tête, en faisaient tous les frais; et ces couronnes grossières devinrent dans la suite, sous le ciseau et le pinceau des artistes grecs, les élégantes coiffures de Bacchus et de sa joyeuse suite.

Les premiers masques furent, dit-on, faits d'écorce d'arbres; ils devaient être très-grossiers; mais il suffisait alors, pour produire de l'effet, que l'on pût y trouver quelque rapport avec une figure humaine, et l'on n'était pas difficile sur la ressemblance. On avait cependant conservé des masques de ce genre ou le souvenir s'en était perpétué, puisque le philosophe Crantor (1), en parlant de la voix embarrassée d'un acteur tragique, disait qu'il avait la bouche pleine d'écorce. On employait aussi, dans les commencemens, les feuilles de la grande bardane. Pour pouvoir plus librement se livrer à toute leur pétulante effronterie, les acteurs de Thespis se couvraient souvent le visage d'un morceau d'étoffe. On se servit ensuite de cuir qu'on doublait d'étoffe ou de toile qui, empreinte peut-être de cire ou de gomme, se prêtait à prendre les traits d'un visage; peut-être aussi travaillait-on ce cuir et le moulait-on lorsqu'il était encore frais, et que, prenant facilement la forme, il la conservait en se séchant et se durcissant. C'était un grand pas dans l'art de modeler les masques. La licence des fêtes que les habitans des campagnes célébraient en honneur de Bacchus favorisa ces déguisemens, et dut peu à peu les perfectionner. On ne fut peut-être pas longtemps avant de parvenir à distinguer les personnages de manière à ce qu'on les reconnût. C'étaient des caricatures, et il n'y a rien de plus ressemblant; elles

(1) Diogène Laerce, l. IV, § 27.

excitaient la gaité ou la frayeur des campagnards qui, dans les joies bruyantes des orgies, par les scènes tristes ou burlesques qu'ils improvisaient et que leur inspirait le vin, avaient, sans le savoir, fait naitre la tragédie et la comédie, et ouvert la carrière que devaient parcourir avec tant d'éclat Eschyle, Sophocle, Euripide, Ménandre, Aristophane et tant d'autres. Le talent de faire des masques eut ses progrès, qui suivirent ceux des représentations scéniques. Lorsque Melpomène et Thalie, dans les folies de leur jeunesse, se barbouillant de lie de vin, à la suite de Thespis, amusaient, du haut de leur tombereau, une foule ivre et charmée; on était moins difficile que lorsque, conduites par Eschyle et Phrynichus, Susarion et Dolon, elles montèrent sur la scène, chaussèrent le cothurne et le brodequin, et réglèrent leur marche et leurs accens. La tragédie, la comédie, étaient dues à Bacchus et aux muses : c'était une invention divine. La sculpture, émanation du ciel, devait s'y associer et ajouter à leurs plaisirs; aussi la vit-on de bonne heure employer son ciseau à sculpter des masques, et l'on sait qu'il y en eut en bois très-anciennement, du temps même de Thespis, au VIe siècle avant notre ère. Ils devaient avoir beaucoup perdu de leur antique rudesse, et en 535, époque de sa première tragédie, jouée à Athènes, avaient déjà paru une foule de sculpteurs habiles, qui ont laissé un nom dans l'histoire, et entre autres Théodore et Rhœcus, de Samos; Dipœne et Scyllis, d'Argos; Callon, d'Égine, et tant d'autres qu'il serait trop long de nommer, et qui avaient avant lui, et de son temps, produit de beaux ouvrages. Ainsi l'on peut croire que, si les masques de la troupe de Thespis n'exprimaient pas ce qu'ils devaient, ce n'était pas faute de moyens pour les exécuter. Quoique les pièces de théâtre fussent bien loin de la perfection qu'elles atteignirent depuis, elles étaient sans doute très-goûtées de leur temps; elles devaient divertir les artistes qui ne refusaient certainement pas leurs talens à la mise en scène. Il serait, ce me semble, inutile de discuter ce que pouvaient être les masques de théâtre, lorsque le génie des poëtes dramatiques eut porté l'art de la scène à toute sa perfection, et lorsque la sculpture, la peinture, à l'apogée de leur gloire, offraient toutes les ressources de leurs prestiges à la tragédie et à la comédie. Les masques devaient avoir atteint toute la perfection dont ils sont susceptibles, et l'on conçoit l'effroi qu'inspirèrent aux spectateurs les hideuses Euménides d'Eschyle. Mais ce ne fut qu'Euripide, longtemps après Eschyle, qui hérissa leurs têtes de serpents, les agita et les fit siffler entre leurs impitoyables mains. Ce fut aussi lui, selon Athénée, qui osa le premier montrer des cabires ivres sur la scène. Chœrilus, contemporain et émule d'Eschyle, suivant Horace, porta, dit-on, plus loin encore qu'Eschyle la perfection des masques : ne se bornant pas à inspirer la terreur, il leur fit mieux exprimer les sentimens de l'âme (1). Selon Suidas, Phrynichus inventa les masques de femmes. On sait qu'il ne paraissait pas d'actrices sur le théâtre des anciens; c'était un grand charme de moins pour leurs pièces. Au reste, il en a été longtemps de même à Rome dans nos temps modernes. Néophron, poëte tragique, postérieur à Euripide, introduisit sur la scène tragique les masques des pédagogues, personnages obligés, comme les nourrices dans la tragédie grecque.

(1) Selon Athénée et Suidas, Chœrilus était plus ancien qu'Eschyle, et contemporain de Thespis, et il aurait été l'inventeur des masques de théâtre; il passait aussi pour le premier qui avait établi à Athènes un théâtre permanent qui remplaça les spectacles ambulans, ou qui, pendant les vendanges, s'exerçaient sur des charrettes. Il est bien à croire que ce théâtre de Chœrilus ne fut d'abord que des tréteaux, comme la scène de nos premiers mystères, et des farces de Turlupin. Lorsqu'Horace dit d'Eschyle : *Personæ pallæque repertor honestæ,* ce n'est pas qu'il fût l'inventeur des masques, mais il les perfectionna et introduisit sur le théâtre un costume plus convenable.

L'acteur Mæson, de Mégare, on ne dit pas à quelle époque, inventa pour la comédie les masques des valets et des cuisiniers, rôles qui paraissent avoir été très-fréquens dans les comédies grecques. Les auteurs ne nous apprennent pas quels autres perfectionnemens furent apportés dans les masques grecs par des poëtes ou des acteurs plus récens. Il paraît, selon le grammairien Diomède, qu'ils étaient bien moins anciens sur le théâtre romain, et que ce fut Roscius Gallus, acteur célèbre, ami de Cicéron, qui le premier porta un masque, pour que l'on ne s'aperçût pas qu'il était louche.

Le nom générique des masques, chez les Grecs, était προσωπεῖον, *prosôpeion*, de πρόσωπον, visage, et de même que le mot *persona*, traduction latine de *prosôpon*, il indiquait que c'était la représentation du visage humain (1). Ces masques étaient parvenus à offrir des ressemblances très-exactes des personnes que l'on voulait faire paraître sur la scène, dieux, héros, particuliers des deux sexes. On sait à quel point en abusa l'ancienne comédie grecque, qui livrait aux rires et aux sarcasmes du public les personnages de toutes les classes qui avaient encouru l'inimitié des poëtes, au point que les lois furent obligées de réprimer ces excès scandaleux et de ne permettre de représenter que l'homme en général, et non les individus. On donnait encore aux masques les noms de πρόσωπις, *prosôpis*, qui a le même sens que προσωπεῖον, mais qui, du temps de Pollux, était un masque de femme, et Hesychius le prend dans le même sens quelques siècles après; de μορμολύκειον, *mormolyceion*, et de γοργόνειον, *gorgonion*. Mais il paraît que ces deux dernières espèces de masques, qui devaient offrir autant de variétés qu'en fournit la laideur, étaient surtout destinées aux rôles effrayans : aussi appelait-on du nom de *mormolyceion* les figures monstrueuses dont on faisait peur aux enfans; c'était leur ogre, leur loup-garou, leur croque-mitaine. Il paraît, et c'est du moins l'avis de Hemsterhuis, que l'étymologie de ce mot doit se tirer de μορμὼ, *fantôme*, et de λυκεῖον, *de loup*. C'étaient comme la *lamia* et le *manducus* des Romains, masque terrible, à grande bouche ouverte, claquant fortement des dents, et dont s'amusaient beaucoup les anciens Romains dans leurs fêtes populaires, et même dans les festins.

(1) La feuille de la grande bardane, ou *arction*, qui avait servi à faire les premiers masques, avait pris de là le nom de πρόσωπον, et Pline l'appelle *Arction personata*. Selon Athénée, le poëte comique Platon, de l'ancienne comédie, au vᵉ siècle, dans ses *Sophistes*, appelait le masque ὀθόνιον πρόσωπον, ce qui montre qu'il était en toile de coton. A en juger par les enveloppes des momies, souvent couvertes de reliefs très-délicats, et d'après les masques colorés ou dorés qui recouvrent les visages, on voit qu'en général l'on faisait très-bien le cartonnage. Cependant ce terme ne serait pas très-exact; car ce n'est pas proprement du carton. Ces enveloppes sont faites de couches de toile posées et collées les unes sur les autres jusqu'à l'épaisseur d'une ligne et demie et deux lignes. Elles sont susceptibles de toutes les formes : la première couche ayant pu s'appliquer très-exactement sur la figure ou sur, ou dans des moules, les autres en ont bien pris la forme. Ces couches ont été bien foulées successivement les unes sur les autres, et ces enveloppes ont acquis une dureté et une tenacité qui ne le cèdent à celles d'aucun cartonnage. Quant à leur durée, l'on ne saurait en douter ni lui assigner de terme, puisque après trois mille ans et plus ces masques et ces enveloppes nous parviennent aussi intacts que s'ils venaient d'être faits. Leurs couleurs et l'or dont on a peint la couche épaisse de blanc à la colle dont ils ont été couverts, sont aussi frais et aussi brillans que s'ils avaient été appliqués depuis peu. Ces enveloppes des momies peuvent nous donner une idée des procédés employés par les anciens pour la fabrication de leurs masques, surtout de ceux qui, comme les entoilages égyptiens, étaient faits en toile.

On peut ainsi établir des différences ou des classes entre ces diverses espèces de masques : le *prosôpéion* représentait les personnes au naturel ; soit dans la tragédie, soit dans la comédie, ces masques étaient d'accord avec les costumes et la taille des personnages ; et c'est ainsi que le poëte faisait souvent paraître comme déesse sur la scène la femme qu'il aimait, au moyen d'un masque qui exprimait ses traits ; quelquefois il pouvait aussi, en conservant la ressemblance, l'offrir sous l'aspect d'une furie. Dans l'annonce des pièces, après avoir indiqué les acteurs, on désignait les masques qu'ils devaient avoir pour bien rendre leurs caractères ; et c'est ce qu'on voit dans le beau manuscrit de Térence du Vatican. Un acteur était obligé d'avoir autant de masques qu'il y avait de rôles et de caractères différens dans son emploi. — Le *mormolyceion* était destiné aux ombres et aux spectres dont la tragédie faisait un grand usage. — Le *gorgonion* convenait aussi à des scènes terribles et aux divinités vengeresses des enfers. Tout ceci était particulier à l'ancien théâtre grec ; car, dans la nouvelle comédie, les genres furent confondus, et c'était seulement le plus ou le moins de grandeur et de difformité des masques qui mettait de la différence entre ceux de la tragédie et de la comédie. Les masques tragiques devaient inspirer la terreur, l'effroi, et les comiques, la gaîté, le ridicule, et, d'après ce que rapporte Pollux, il est à croire qu'il parle de ce qui se passait encore de son temps.

Les masques des anciens différaient de la généralité des nôtres en ce qu'ils renfermaient toute la tête, avaient les oreilles, et étaient garnis de cheveux, de barbe et de tous les ornemens de la coiffure, ainsi que le montrent plusieurs de ceux du vase de Saint-Denis, et les nos 1, 2, 3, 13, 14, 21 de la pl. 125 : on voit qu'il y en a auxquels tiennent des voiles et des parties de vêtement ; ils s'ouvraient probablement sur les côtés, sous la chevelure, pour que l'on pût y emboîter la tête. Les masques tragiques d'hommes se distinguaient par l'*oncos* : c'était une touffe de cheveux élevée sur le sommet de la tête, et qui, selon les personnages, différait de hauteur et d'ampleur. Il paraît qu'il rappelait l'ancienne manière de porter les cheveux à Athènes. Pollux, dans sa longue description des masques de théâtre de toute espèce, ne manque pas d'indiquer quelles doivent être, pour chaque personnage, selon son importance, son caractère et son âge, la grandeur, la forme et la couleur des cheveux de son *oncos*. Celui qui était très-élevé indiquait un esprit fier, hautain, décidé ; il convenait à Achille, à Ajax, aux hommes turbulens et querelleurs. Aussi *hyperoncos*, à *oncos* élevé, signifiait-il un homme arrogant, brave, et nous avons son équivalent dans l'expression triviale *avoir du toupet*. On voit plusieurs masques à *oncos* aux nos 4, 7, 16, 20 de la planche 125. Les peintures de Pompéi et d'Herculanum, dont sont tirés la plupart des masques que je donne, en offrent souvent ; mais ceux du vase de Saint-Denis n'étant que bachiques et destinés aux fêtes, ne sont pas coiffés de l'*oncos*.

Ce qui met le plus de différence entre les masques des anciens et les nôtres, c'est l'immensité de leur bouche ouverte, à travers laquelle on voit celle de l'acteur comme aux nos 1, 2, 3, 8 de la planche 125, et dans un des deux masques qui sont à terre dans le dessin de gauche du vase de Saint-Denis, ce qui semble à présent avoir dû produire l'effet le plus désagréable. Cette bouche, ou cette grande ouverture, était disposée de manière à former un corps sonore, et à produire en quelque sorte l'effet d'un porte-voix. Les masques comiques ouvraient beaucoup moins la bouche que ceux de la tragédie. Les peintures et les bas-reliefs des monumens nous en offrent plus de cette espèce que des autres. Les personnages qui exécutaient les danses et les pantomimes ne parlant pas, n'avaient pas besoin d'ouvrir la bouche ; aussi leurs masques l'avaient-ils fermée, et, selon Lucien, ils avaient de jolis traits en harmonie avec le caractère des divinités, des héroïnes, des nymphes qu'ils représentaient. Les nos 6 et 9 de la planche 125 peuvent avoir été de ce genre.

D'après nos idées sur l'art dramatique, sur la mise en scène des pièces, et même d'après la disposition de nos salles de spectacle, il nous est difficile et presque impossible de nous persuader que des scènes ne perdissent pas toute leur illusion à être jouées par des acteurs masqués, et offrant sans cesse une bouche ou un pavillon d'une grandeur démesurée, et qui occupait une bonne partie du bas du visage. Cette immobilité de traits, cette fixité de l'expression qui, juste dans quelques parties d'une scène, ne pouvait pas l'être dans toutes; cette bouche qui, altérant la voix, lui ôtait ses inflexions, ne devaient-elles pas détruire tout l'effet théâtral? On changeait, il est vrai, de masques; mais ce ne pouvait être que dans les intervalles des scènes. Pollux parle bien aussi de masques doubles dont chaque côté exprimait un sentiment différent de l'autre. Un père entrait sur la scène avec un visage riant; il apprenait une nouvelle fâcheuse, son air devenait triste et soucieux. Mais, pour produire ce double effet, on conçoit qu'il fallait qu'il se retournât, ce qui pouvait s'exécuter avec adresse au moyen des coulisses ou de personnages placés de manière à cacher un mouvement rapide. Mais il était obligé de ne se montrer que de profil; et il lui était interdit de présenter de face un masque qui avait un sourcil relevé pour exprimer le plaisir, l'autre rabattu comme signe de chagrin, ce qui était un grave inconvénient. Et certainement il y en avait bien d'autres. Il ne faudrait cependant pas trop se presser de déclarer, sans appel, absurde et ridicule ce qui n'a pas paru tel à l'antiquité, et ce qui n'empêchait pas des gens de goût et très-éclairés, chez les Grecs et chez les Romains, de prendre le plus grand plaisir aux représentations des chefs-d'œuvre de Sophocle, d'Euripide, d'Aristophane, de Ménandre, de Plaute, de Térence et de tant d'autres poëtes tragiques et comiques. Si les masques eussent produit un effet aussi mauvais et aussi contraire que nous le supposons à l'illusion théâtrale, il est bien à croire que l'on y aurait renoncé comme nous l'avons fait pour les perruques à la Louis XIV, les bottes à revers, les paniers, la poudre, les poufs dont on affublait, contre toute idée du costume antique, les héros grecs et romains de Corneille et de Racine. Et cependant tout cet attirail n'empêchait pas Le Kain, Brisard, mesdemoiselles Clairon, Champmélé, d'arracher les larmes, d'enflammer, d'enthousiasmer et de faire crouler la salle d'applaudissemens, lorsqu'ainsi masqués, ils offraient les Horaces, Cinna, Athalie, Phèdre, Achille. Les masques des anciens seraient certainement d'un effet repoussant et impossible à supporter sur nos théâtres, en général peu vastes et très-éclairés par la lumière artificielle la plus vive. Il n'en était pas ainsi chez les anciens, où l'on ne jouait qu'à la lumière du jour, et souvent en plein air, ce qui, à une certaine distance, affaiblissait beaucoup les effets et pour la vue et pour l'oreille. Leurs théâtres étaient de bien plus grandes dimensions que les nôtres; l'avant-scène de ceux de Pompéi et d'Herculanum, et il y en avait de plus grands, a 75 pieds de large; celle de Paris n'en a que 44; et il y a à peu près les mêmes proportions entre les autres parties. Nos acteurs se griment, chargent leurs traits, se peignent le visage, noircissent leurs sourcils; ils ouvrent beaucoup la bouche, enflent leurs voix, forcent les expressions de leur physionomie et de leurs gestes pour produire, dans nos petites salles, des effets qui, bien que réellement ils soient forcés, paraissent justes, et qui ne le sont plus et deviennent outrés lorsque l'on est trop près. S'ils étaient transportés sur de grands théâtres des anciens, et qu'ils conservassent leurs figures et leurs gestes, ils ne paraîtraient pas et ils seraient sans effet, ce qu'on remarque pour des acteurs habitués à de très-petits théâtres de province, lorsqu'ils sont transportés à l'Opéra de Paris. Même avec du talent, avant d'être familiarisés avec la grandeur de la scène, ils sont froids, leur physionomie, leur voix, leurs gestes sont faibles et manquent d'un effet qu'ils savent leur donner lorsqu'ils sont faits à leur nouveau théâtre. D'un autre côté, quoique notre Opéra ne soit pas grand auprès des théâtres antiques, cependant ce n'est qu'avec d'excellens yeux ou de bonnes lorgnettes qu'on

saisit bien le jeu de physionomie des acteurs, quoiqu'ils le chargent. Les théâtres des anciens produisaient probablement à peu près le même résultat : l'effet trop prononcé des traits des masques s'affaiblissait en proportion de la distance, et peut-être alors n'était-il pas trop fort pour peu que l'on voulût, comme à présent, se prêter un peu à l'illusion. Dans nos pièces à arlequin, ou dans celles de Naples, où son *pulcinella*, très-différent de notre polichinelle, est un personnage obligé, on ne voit pas que les masques de ces plaisans et grotesques personnages nuisent à leur expression, et leur fassent perdre de leur effet comique. On ne rendait pas, il est vrai, la mobilité des traits et les expressions variées des passions; mais la grandeur des théâtres n'eût pas permis de les distinguer, si les acteurs, sans masques, n'eussent eu à mettre en action que leurs moyens naturels. Il en était de même de la taille, lorsqu'on représentait des dieux, des héros; on la grandissait, et, vue à distance, elle ne paraissait pas forcée. Il y avait des pièces, telles que les Menechmes, Amphitryon, où la parfaite ressemblance que les masques pouvaient mettre entre des acteurs de même taille, devait produire une illusion complète, et les spectateurs étaient réellement aussi abusés que les personnages étaient supposés l'être. La grande ouverture de la bouche, en formant porte-voix, donnait à la voix un volume qu'affaiblissait la distance où se trouvait de la scène une grande partie des spectateurs, et l'acteur, sans forcer ses moyens et se fatiguer, la faisait entendre de toutes parts, et peut-être sans que cette portée, due au masque, nuisît à ses inflexions. C'était un avantage dans les rôles de femmes, dont les jeunes gens qui en étaient chargés pouvaient conserver les intonations douces, et les faire parvenir sans efforts, avec netteté, à toutes les parties de ces vastes enceintes. On peut dire aussi en faveur des masques, ou du moins pour les disculper, que par leur moyen un bon acteur âgé, mais dont la taille et la tournure avaient moins vieilli que les traits, pouvait sans ridicule jouer un rôle de jeune homme.

Lorsqu'un acteur déplaisait, du moins chez les Romains, et qu'il était sifflé, il était obligé de quitter son masque, probablement pour l'humilier et pour qu'on pût jouir de toute son ignominie. Les acteurs des petites pièces, nommées *atellanes*, avaient cependant le privilége de le garder. Il est vrai que n'étant pas regardés comme des histrions, ils n'étaient pas, comme les autres, expulsés des tribus, et ils pouvaient être soldats comme s'ils n'eussent pas exercé l'art théâtral. Lorsque les acteurs, dans les entr'actes, voulaient se rafraîchir, ce que rendaient nécessaire ces masques qui emboîtaient la tête, ils les relevaient sur la tête, et c'est ainsi que des bas-reliefs et des pierres gravées nous présentent Melpomène et Thalie, ces déesses qui, sur la scène grecque, avaient élevé à un si haut point les masques de la tragédie et de la comédie.

129. Grand Cratère bachique, *marbre paonazzeto*, n° 378, pl. 172.

Ce beau vase, en marbre synnadique, ou de Synnada en Phrygie, et auquel ses tons violâtres ont fait donner, par les Italiens, le nom de *Paonazzeto*, est remarquable par la pureté de sa forme et la simplicité de sa partie décorative, qui n'offre que des godrons à la partie inférieure, quelques masques bachiques en relief et des anses légères qui accompagnent le galbe du vase. Chacune des anses consiste en deux branches à cannelures fines, et qui, sortant dans le haut d'une rosace, se terminent en bas par une feuille de lierre. Ces anses sont taillées dans la masse, et leur grande légèreté a fait prendre la précaution de réserver des tenons pour leur donner un point d'appui. Les masques bachiques de silènes, de faunes et de bacchantes,

sont variés et ne manquent pas d'expression. Le marbre blanc et violet, très-riche, dont est fait ce vase était fort apprécié par les anciens, qui le tiraient de Synnada en Phrygie. Il est à croire que ce superbe vase servait d'ornement à quelque édifice consacré à Bacchus, et peut-être à un théâtre. [Haut. 1^{m},579 = 4 pi. 10 po.]

129 *bis*. CRATÈRE BACHIQUE, *marbre de Paros*, n° 18, pl. 249.

Ce vase sans anses, ce qui n'est pas ordinaire aux vases antiques de cette forme, est remarquable par les six masques bachiques qui le décorent, et sont d'un excellent travail; ils sont entourés de divers attributs bachiques, des cymbales et des nébrides que des bandelettes soutiennent entre des thyrses. Visconti (1) fait observer que les masques à bouche fermée étaient propres aux bacchanales et aux pans mêmes, et que dans la tragédie et la comédie on se servait de ceux dont la bouche ouverte était disposée de manière à propager et à renfler la voix des acteurs. Ce beau vase faisait partie de la collection Borghèse, et il a été publié par Piranesi. On le trouve très-bien rendu dans le grand ouvrage de Bouillon, t. III, Vases, pl. 9. [Haut. 0^{m},798 = 2 pi. 5 po. 6 li.]

130. FRISE ORNÉE DE MASQUES, *marbre*, n° 71, pl. 225.

Ce bas-relief ornait la frise de quelque sarcophage. On sait que les masques bachiques représentés sur les tombeaux peuvent recevoir plusieurs interprétations : ils ont rapport aux mystères auxquels était initiée la personne que renfermait le sarcophage que l'on mettait ainsi sous la protection de Bacchus, dont les initiations étaient regardées comme un honneur dans cette vie, et un présage de félicité pour celle qui devait la suivre; ils étaient aussi l'emblême de la vie, que l'on comparait à un drame, et où l'on change souvent de rôles. Et d'ailleurs, de même que les oscilles, petites figures ou poupées dont on se servait dans les enchantemens et les sortiléges, les masques avaient la vertu d'éloigner des tombeaux les maléfices. Le goût ne saurait approuver la disproportion que l'on a mise entre ces masques, ces guirlandes et l'enfant qui les supporte. Le thyrse à deux pommes de pin que l'on voit à terre est d'une forme particulière. L'on remarquera aussi le *pedum* d'un côté, et de l'autre la flûte qui sont devant les masques de faunes. Les guirlandes peuvent avoir rapport aux succès que quelque poëte de comédies satyriques aurait obtenu aux fêtes de Bacchus. [Haut. 0^{m},261 = 9 po. 8 li. — Larg. 1^{m},150 = 3 pi. 6 po. 6 li.]

131. MASQUE TRAGIQUE, *marbre*, n° 520, pl. 199.

Ce grand masque, qui exprime l'effroi et la douleur, a les cheveux relevés en *oncos*, coiffure dont il a été question plus haut, p. 426; évidé par derrière, il a pu servir à quelque fontaine. [Haut. 0^{m},379 = 1 pi. 2 po. — Larg. 0^{m},279 = 10 po. 4 li.]

(1) *Mus. Pio-Clem.*, v. 4, p. 157. (2) *Vasi, etc.*, pl. 24.

132. Bacchante jouant du tympanon, n° 777 *ter*, pl. 126.

L'attitude de cette joueuse de tympanon est agréable, et ce qui reste de sa draperie donne une opinion favorable de ce qui n'existe plus; le bas-relief dont ce fragment faisait partie devait être joli. Peut-être est-ce *Méthé*, la déesse de l'ivresse, la compagne favorite de Bacchus, et qu'on voit à peu près ainsi, le tympanon à la main, soutenant le dieu de Naxos, dans un bas-relief du Musée Pio-Clém., t. 4, pl. 20. [Haut. 0m,350 = 1 pi. 0 po. 11 li.— Larg. 0m,239 = 8 po. 10 li.]

133. Bacchante jouant des cymbales, n° 19, pl. 132.

On voit que les cymbales que frappe l'une contre l'autre cette bacchante sont petites et presque hémisphériques. A la manière dont elle les tient, elles devaient rendre peu de son. Sa robe est du genre de celles que l'on nommait *schistoi* fendues, et qui, ouvertes d'un ou de deux côtés comme celles des *phainomérides* de Sparte, laissaient les jambes et les cuisses à découvert. L'agitation du péplus, du voile et de la tunique de cette bacchante indique la vitesse de sa marche. Ce fragment faisait partie d'un bas-relief plus considérable, et la ménade se retourne vers des personnages qui la suivaient. [Haut. 0m,430 = 1 pi. 4 po. — Larg. 0m,280 = 10 po. 4 li.]

134. Bacchante en fureur, *marbre*, n° 200, pl. 135

Dans le délire dont son dieu l'agite et la tourmente, cette jeune et jolie bacchante aux formes sveltes, élégantes et souples, à demi-nue, rejetant tous ses voiles, se précipite sur un autel, près duquel s'élève sur un cippe une figure qu'on peut croire être celle du dieu des jardins. Échevelée, la tête et le corps fortement repliés en arrière, dans son transport frénétique, elle agite une petite statue dionysiaque, et va sacrifier à Bacchus et à la Volupté. Cette bacchante se retrouve sur plusieurs belles pierres gravées antiques. Au reste, la manière dont est drapé le buste placé sur le cippe, l'ornement du bas de ce cippe, et même le fini, la recherche d'exécution de la bacchante, pourraient éveiller quelque doute sur son antiquité, et faire soupçonner que c'est une jolie copie d'après une pierre gravée, à laquelle l'artiste moderne a ajouté ce cippe pour remplir son cadre. Cette figure de jeune femme serait même susceptible d'une autre interprétation, que cependant je suis loin de proposer : on pourrait y voir l'infortunée Cassandre, qui fuyant éperdue, les vêtemens déchirés, en désordre, les brutales étreintes d'Ajax, se réfugie vers un autel, et serre entre ses mains avec transport et désespoir la statue de Minerve, qu'elle invoque en vain, et qui ne sauvera pas la pudeur de sa prêtresse éplorée. Ce joli bas-relief est gravé dans les *Marmora Taurinensia*, part. 1, p. 69. Montfaucon en a publié un du même genre, A. E., t. I, part. 2, pl. 165. [Haut. 0m,480 = 1 pi. 5 po. 10 li. — Larg. 0m,302 = 11 po. 2 li.]

135. BACCHANTE, *marbre,* n° 283, pl. 135.

Il est peu de bas-reliefs d'un dessin plus agréable et d'une exécution aussi fine, aussi soutenue que celui-ci; on dirait un camée, et il offre un des plus beaux modèles de bacchante. Que le temps ne nous a-t-il conservé toute la pompe bachique dont elle faisait sans doute partie, et qui devait être admirable! Excitée par le dieu qui l'inspire, cette belle prêtresse de Bacchus, tenant à la main son grand thyrse de tige de férule terminé par une pomme de pin, et orné d'une bandelette sacrée, marche légèrement à la suite du dieu de Naxos. Le vent soulève sa chevelure et se joue dans ses vêtemens. Elle porte vers le festin la partie antérieure d'un chevreuil, le reste a été consumé pour le sacrifice par le feu de l'autel. Transportée de plaisir, elle conserve cependant de la dignité, de la grâce dans tout son ensemble; elle chantera Bacchus, mais ce ne sera pas une de ces ménades furieuses qui, étourdissant les échos du Cithéron des cris d'*evhan, evhan, evhoé, io Bacche,* vive, vive Bacchus, vive le vin, déchireront dans les *omophagies* les membres sanglans et encore palpitans des victimes. Notre bacchante annonce plus de retenue et de décence. Sa robe d'étoffe fine et transparente la voile presque entièrement, et ne laisse voir que ses jolis pieds et ses beaux bras. Sur ses épaules est l'*anaboladion* que le vent fait voltiger, et qui sans cela recouvrirait l'*épomide* dont la partie supérieure, garnie de boutons, descend jusque vers le milieu des bras. Pour compléter sa toilette, cette jolie compagne du dieu de Naxos a jeté autour d'elle un voile léger, peut-être le *théristron* que l'on voit si souvent à des danseuses et à des nymphes charmantes des peintures d'Herculanum et de celles des vases. Je m'aperçois, d'après l'*Admiranda,* pl. 64, que cette bacchante faisait autrefois partie du beau bas-relief des offrandes du Musée royal, voy. 258, n° 21, pl. 165; et qu'elle était la dernière figure de droite. Elle est de la même grandeur que les autres femmes de ce bas-relief. Il est à regretter qu'elle en ait été séparée, et il eût beaucoup gagné à être complet. Les offrandes auraient eu aussi plus d'intérêt dans ma planche 165, si je leur avais rendu cette belle compagne. *Mus. Bouill.*, t. III, pl. 10. [Haut. 0^{m},659 = 2 pi 0 po. 4 li. — Larg. 0^{m},451 = 1 pi. 4 po. 9 li.]

136. PSYLLE, *marbre,* n° 412, pl. 217.

. Cet homme nu, entouré d'un serpent, peut représenter un de ces Psylles ophiophages, ou mangeurs de serpens, de la Cyrénaïque, qui, familiarisés dès l'enfance avec les serpens dont abondait cette contrée, ou ayant des moyens de s'en préserver, ne craignaient pas le venin de ces reptiles, les combattaient et les mangeaient. On disait même que la vue, l'odeur et les charmes magiques des Psylles mettaient en fuite les serpens, ou les soumettaient à leur pouvoir : aussi profitaient-ils de cette croyance populaire, généralement répandue, pour gagner de l'argent dans différens pays. Ils les parcouraient comme des bateleurs avec des serpens ou apprivoisés, ou qui n'avaient pas de venin, ce dont ne se doutaient pas ceux qu'ils étonnaient

par la docilité de ces animaux et par les tours qu'ils leur faisaient faire. L'on voit à présent dans toute l'Europe des boas, dont ceux qui les montrent, véritables Psylles qui eussent fort étonné la populace antique, n'ont rien à redouter. On avait recours aux Psylles pour guérir les morsures de vipères; mais l'on sait que l'on peut, sans grand danger, sucer la blessure faite par un animal venimeux, dont le venin ne produit ses funestes effets que lorsqu'il pénètre par la circulation du sang. Et d'ailleurs ces Psylles avaient sans doute appris à connaître et à employer des remèdes contre la morsure des vipères. Les forêts et les savanes de l'Amérique n'en offrent-elles pas de très-efficaces aux naturels et aux nègres, qui bravent ces reptiles, et même, dit-on, le terrible boucininguа ou serpent à sonnettes? Il existe encore en Égypte, suivant Savari, un grand nombre de ces Psylles qui exercent le même métier que ceux dont parlent Pline, Lucain, Élien, et d'autres auteurs anciens. On attribuait la même faculté aux Marses, peuples d'Italie.

Ce bas-relief figurerait aussi un bacchant : on sait que dans leurs orgies, et surtout aux *omophagies*, où ils mangeaient des chairs crues, ils agitaient des serpens de leurs mains ensanglantées, et s'en enveloppaient le corps, ce que leur reprochent saint Clément d'Alexandrie et Arnobe. Le bas-relief d'un beau candélabre du Musée royal, n° 151, pl. 137-138, nous offre une jolie bacchante serrant entre ses mains deux longs serpens. On en voit deux à la main d'un tityre de la suite de Bacchus, sur un bas-relief du Vatican (1). Notre figure, si elle était d'un style plus héroïque, pourrait bien avoir rapport à l'histoire de Thétis et de Pélée, que, pour éviter ses poursuites, la déesse cherchait à effrayer en prenant les formes de différens animaux, et entre autres celle d'un serpent; mais sur notre monument ce ne serait qu'un homme qui combat un serpent, et rien n'indiquerait Thétis sous cette apparence; tandis que les peintures de vases ou les sculptures où ce trait mythologique est retracé font reconnaître la déesse ou le héros. La lutte d'Hercule avec le fleuve Achéloüs transformé en serpent était célèbre; mais rien ici ne caractériserait d'une manière particulière le héros thébain. Notre bas-relief serait aussi susceptible de quelque rapprochement avec le Serpentaire (*ophiuchus*), l'une des constellations; cependant on y chercherait inutilement l'attitude de l'homme et celle du serpent céleste, de même que la place pour la répartition des étoiles. Ainsi, je croirais que le personnage de notre bas-relief doit être ou un bacchant, ou plutôt encore un psylle. Ce morceau, dont on ignore la provenance, a dû faire partie de quelque grande composition romaine, peut-être d'une bacchanale, ou plus probablement d'un triomphe où l'on fit paraître des peuples de diverses contrées. La découverte d'autres monumens, fournissant de nouvelles données, nous permettra peut-être un jour d'avoir sur ce sujet une opinion plus arrêtée. *Villa Borghèse.—Mus. Bouill.*, t. III, pl. 25. [Haut. 1^{m},764 = 5 pi. 5 po. 2 li. — Larg. 0^{m},731 = 2 pi. 3 po.]

(1) *Mus. Pio-Clem.*, v. 4, pl. 20.

137. Candélabre bachique, *marbre pentélique*, n° 151, pl. 137.

Lorsque les dieux, nés dans les champs, n'étaient que des poteaux ou des bornes carrées en pierre, surmontés d'une boule ou d'une tête informe, leurs adorateurs, à demi sauvages, ne leur adressaient leurs hommages qu'en plein air, dans les forêts qui leur servaient de demeures, et les premiers temples où on les mit à l'abri furent aussi simples que l'étaient et la vie des habitans de la campagne, et le culte qu'ils rendaient aux divinités grossières qu'ils s'étaient faites. Quelques troncs d'arbres irrégulièrement disposés, et un toit de chaume, faisaient tous les frais de l'édifice consacré par cette architecture primitive. Si dans des réunions solennelles, des fêtes nocturnes, on voulait déployer plus de pompe et prolonger les plaisirs, des branches de pin ou d'autres arbres résineux allumées éclairaient et animaient ces rustiques cérémonies. Mais les temples et le culte croissant chaque jour en magnificence, profitaient des progrès des arts qui se réunissaient pour les enrichir de toute leur pompe. On ne se contentait plus d'éclairer les temples : il fallait que ce fût avec un luxe en harmonie avec leurs richesses, et les candélabres furent mis au rang de leurs plus beaux ornemens, par leur grandeur et la recherche qu'on y déployait dans le travail. Le bronze, des métaux plus précieux, le marbre, servirent à les élever. Des artistes de talent se firent un nom par l'élégance et la variété qu'ils surent répandre dans la composition et l'exécution de ces ustensiles sacrés, qui décoraient les alentours et l'intérieur des temples. Plusieurs villes se distinguèrent par la fabrication des candélabres : ceux de Sparte et de Tarente, en bronze, avaient beaucoup de réputation. Des temples, ce luxe passa dans les maisons des particuliers. Les fouilles de Pompéi et d'Herculanum en ont reproduit et en reproduisent sans cesse au jour un grand nombre, et ils reçoivent toujours un fort bon accueil. En général, ceux en bronze ne sont pas grands, et rarement ils ont plus de cinq pieds de haut; il y en a même de très-petits, et qui faisaient l'office de nos flambeaux. Il est à croire que pour la plupart ils ornaient les demeures des particuliers, et on voit dans les peintures antiques la manière dont ils y étaient disposés. Leurs petites dimensions les rendaient portatifs dans les cérémonies. Le fût des candélabres se nommait *scapus* chez les Romains, et la partie qui soutenait la lampe *superficies*. Elle est ordinairement en forme de coupe ou de vase d'une forme élégante. Mais la manière dont sont ornés, en feuillages, en cannelures, en branchages, en pattes d'animaux, les pieds, la tige et toutes les parties des candélabres en bronze est si connue, qu'il devient inutile d'en parler ici plus au long, et leurs détails si variés se trouveront ailleurs dans la suite.

Les grands candélabres en marbre, tel que celui que nous offrons ici, servaient sans doute d'ornemens aux temples et aux palais. Ils eussent été, par leur masse, hors de proportion avec les habitations des citoyens romains, à moins que ce ne fussent celles d'un Verrès, d'un Scaurus, d'un Lucullus, ou de ces fastueux proconsuls romains gorgés des richesses de

l'Asie. Notre beau monument a été trouvé près de Naples, et a pu décorer quelque temple. Le bas-relief qui enveloppe le milieu de sa tige montre qu'il était consacré à Bacchus. Soutenu par de fortes pattes de lion, il a sa base terminée en balustre enrichi de grandes feuilles d'acanthe, et l'on remarquera la variété de décoration des quatre bandes qui divisent le fût, que surmonte une belle coupe à godrons et à oves, et qui forme une espèce de chapiteau. De pareils candélabres devaient supporter ou de très-grandes lampes à plusieurs becs, ou un large pot à feu rempli d'huile ou de résine, auxquelles souvent on mêlait des parfums. On eût pu aussi y faire brûler des bois odorans qui eussent répandu une vive lumière. Ce riche monument a été publié dans le *Musée Français;* M. Troquet, dessinat.; M. Victor Texier, grav.; dans le *Musée Pio-Clémentin,* vol. VII, et par Bouillon, t. III, *Candélabres,* pl. 2. [Haut. 3m,130 = 9 pi. 7 po. 7 li.]

138. Bacchantes, n° 151, pl. 138.

Quatre ménades célèbrent les orgies dont un vase renversé sous leurs pieds annonce le désordre; trois d'entre elles ont rejeté leurs couronnes de lierre. Les cheveux épars, flottant au gré des vents, la tête renversée en arrière, les pieds nus, elles se livrent à toute la fougue du délire que font circuler dans leurs sens éperdus et Bacchus et sa liqueur traîtresse, et les plaisirs auxquels elle excite. L'une tient à peine son thyrse; une autre, dont la robe déchirée abandonne aux regards toute sa beauté, élève d'une main son tympanon qu'elle frappe à coups redoublés avec les serpens qui enveloppent son bras, et qui, serrés par la ménade, unissent leurs sifflemens au bruit retentissant de son tympanon et aux hurlemens de la panthère, qui l'accompagne en bondissant. Cette musique sauvage anime la danse des deux autres bacchantes. La quatrième ménade, plus calme, a conservé sa coiffure et plus de retenue dans son costume; de même que deux de ses compagnes, elle est vêtue d'une longue tunique dorienne, sur laquelle descend un péplus ou une cyclade serrée par une ceinture. Leurs longues écharpes agitées par le vent ajoutent à la grâce de leurs attitudes, et l'artiste les a bien fait servir à cadencer les lignes de sa composition. Cette ménade suit avec rapidité les deux autres; les fruits et les gâteaux qu'elle porte sur un plateau ou un *mazonome* seront les offrandes qu'elles déposeront sur l'autel de Bacchus.

139. Bacchants et Bacchantes, *marbre,* n° 307, pl. 139.

Deux vieux bacchants et deux jeunes à demi-couchés à terre dans un endroit tendu de draperies, se livrent, mais avec décence, aux plaisirs de Bacchus; ceux de l'amour paraissent bien y être aussi pour quelque chose, et les suivans du dieu de Naxos aimaient assez à les réunir. Ils sont groupés deux à deux. Un faune, que sa barbe fait paraître d'un âge mûr, et qui est encore dans toute sa force, étendu devant une jolie bacchante qui caresse sa barbe touffue, lui offre à boire dans un large canthare. La pose

de la jeune ménade est gracieuse. A côté d'eux un autre faune du même âge tient un canthare qu'il espère sans doute partager avec le jeune homme couché près de lui, et dont il rappelle l'attention attirée par la scène qui se passe à ses côtés. Un jeune bacchant et sa gracieuse compagne semblent s'être un peu querellés; la ménade revient la première, et touchant légèrement le bras de son jeune amant, elle sollicite un raccommodement; elle voudrait qu'il reportât sur elle ses regards qu'il détourne, et elle lui redemande le collier qu'il lui a enlevé; l'autre jeune homme paraît vouloir arranger ce petit différend. La ménade est élégamment vêtue d'une légère épomide qui, attachée sur l'épaule gauche, laisse entièrement à découvert le bras gauche, le dos et toute la partie droite du corps; ses cheveux ondulant avec grâce retombent sur son dos. Ces scènes, naïves et animées, sont rendues avec agrément; elles ornent la face antérieure du couvercle du beau sarcophage des Muses, n° 307 du Musée royal; ici 45, pl. 205.

140. Bacchants et Bacchantes dansant, n° 381, pl. 140, *marbre*, voy. 18, pl. 171 et 258.

Il est difficile de voir une composition plus simple et plus gracieuse que cette danse légère que forment ces personnages bachiques autour d'un autel cylindrique qu'on a donné pour support au curieux monument circulaire des douze dieux. La finese du dessin, l'élégance des attitudes, la légèreté des draperies, se réunissent pour rendre charmantes ces jeunes ménades, qui ont une telle analogie avec plusieurs des célèbres danseuses d'Herculanum, qu'on pourrait croire que les peintures et le bas-relief ont été inspirés par le même original (1). Ces deux jeunes bacchants sont d'un dessin pur et ferme, et tout annonce la force et la souplesse qu'ils déploieront aux fêtes de Bacchus. Le grand vase à une anse, que porte sur l'épaule ce jeune faune, indique assez le genre de la fête, le vin va se verser à la ronde. Aucun vêtement ne gêne les mouvemens de ce beau jeune homme, et son léger manteau flotte derrière lui. Les regards s'arrêtent avec plaisir sur cette jolie ménade, dont ils peuvent sans obstacle parcourir tous les attraits bril-

(1) Voyez pour notre première bacchante le *Pitture antiche d'Ercolano*, t. I, pl. 18, et pour la dernière la pl. 22. — La danseuse de la pl. 18 et la nôtre, à quelques petites différences près dans quelques plis de la draperie, dans le mouvement de la tête et la pose du pied droit, ont l'air, au premier coup-d'œil, d'être calquées l'une sur l'autre. On trouvera les mêmes rapports entre les deux autres figures. Ces ressemblances si frappantes sont très-remarquables, et je ne sais si l'on en trouverait d'autres exemples aussi positifs entre des bas-reliefs antiques et des peintures d'Herculanum. Ces rapports si exacts et la presque identité de notre faune jouant des deux flûtes, et de celui du vase Borghèse, m'avaient presque fait concevoir des doutes sur l'authenticité de cet autel. Cependant il est bien antique; Visconti le reconnait pour tel, et comme très-joli, dans sa notice du Musée royal, édit. de 1811 et 1815, n° 417. Mais il faut que, malgré l'autorité de Visconti, l'on ait suspecté l'antiquité de ce charmant bas-relief, puisqu'il ne se trouve gravé ni dans le Musée Français, ni dans l'ouvrage de Bouillon.

lans de jeunesse et de fraîcheur. Ce grand voile transparent qu'enfle le vent, et qu'elle retient avec grâce, en laisse libre une partie et dérobe à peine le reste. Sa compagne l'animant par les sons précipités de son tympanon, partage avec elle le plaisir de la danse; on voit qu'elles dansent ensemble, et que les autres, en ce moment, ne font que les accompagner. Ces danseuses, par leurs attitudes, rappellent de belles et vives Napolitaines dansant la tarentelle. La tympaniste a conservé sa longue robe relevée par une ceinture; mais, pour être plus à son aise, elle en a dégagé tout le côté droit. Les cheveux et son manteau agités par ses mouvemens et par le vent, la ménade qui suit semble moins danser que marcher d'un pas rapide et cadencé; sa robe sans ceinture, et qu'entoure avec grâce son voile, suit fidèlement ses formes élégantes. Agitée par le dieu à qui elle s'est consacrée, cette thiade excite la danse par les sons éclatans de ses deux flûtes, et, tournée vers la campagne, elle appelle au plaisir les nymphes et les bacchants de Naxos ou du Cithéron. Les bas-reliefs offrent souvent des bacchantes dans cette attitude. Mais une ressemblance très-remarquable est celle qui existe entre le faune jouant de la double flûte, et celui du Vase Borghèse, pl. 131. Elle est telle, pour l'attitude, pour le dessin de tout l'ensemble des figures, et pour l'ajustement de leur pardalide, que, si ce ne sont pas, avec de faibles modifications, des imitations d'un original célèbre, l'une a dû servir à l'autre de modèle, que l'on a copié avec des changemens presque insensibles dans la pose de la tête et dans le mouvement du dos. Comme le faune du Vase Borghèse est encore supérieur à celui-ci pour le style et pour l'exécution, je croirais qu'il lui a servi de type. Quant aux doubles instrumens dont jouent ce faune et la ménade, leur extrémité évasée les ferait plutôt prendre pour des espèces de cornets ou de trompettes droites, que pour des flûtes; et l'on sait que la trompette droite, la *tuba,* instrument de guerre aux sons éclatans, retentissait aussi dans les pompes bachiques. Et les deux musiciens ambulans, les joues enflées, semblent, pour tirer des sons de leurs instrumens, employer plus d'efforts et de souffle qu'il n'en faudrait pour la flûte. Si la ménade qui termine le développement de cette composition circulaire ne danse pas, elle paraît au moins marcher d'un pas rapide, ce qu'indiquent et son attitude et l'agitation de son voile. Ce serait un rapport de plus avec les danses des campagnards napolitains, qui, dans certaines fêtes, dansent une lieue de suite la tarentelle en cheminant le long des routes, ainsi que l'a si bien rendu l'habile et infortuné Robert, dans son beau tableau de la *Madona de l'Arco,* aujourd'hui au Musée du Luxembourg. Cette jeune fille, d'une parfaite élégance, porte une chaussure fermée, espèce d'*embades* ou de *caltios,* souliers (1), et elle ne s'était pas préparée pour la danse; ses compagnes ont les pieds nus. De même que la première ménade, elle a le poignet droit orné du bracelet nommé *péricarpion.* Elle s'est chargée de distribuer à la troupe folâtre le vin que contient l'*œnochoé,* vase à une anse qu'elle tient à la main, et les fruits qu'elle porte dans un de ces plateaux ronds que l'on appelait

(1) Voy. p. 141, 148.

mazonomes, et qui, dans la vie ordinaire, ou dans les cérémonies religieuses, servaient aux mêmes usages que nos plats, nos assiettes et nos plateaux. Le travail de ce joli bas-relief est soigné, d'une exécution fine; il n'y manque rien pour en faire un ouvrage agréable et un précieux monument de la sculpture grecque transplantée et exercée chez les Romains. Cet autel, ainsi que celui qu'il supporte, était autrefois avec les monumens de Gabies à la Villa Borghèse. [Haut. du bas-relief, 0m,471 = 1 pi. 5 po. 5 li.]

141. Bacchantes et Faunes sur un putéal consacré a Bacchus, n° 290, pl. 130-139, *marbre*.

Les Romains donnaient à plusieurs objets le nom de *puteal*, margelle de puits, de *puteus*, puits. Lorsqu'un endroit libre était frappé de la foudre, la superstition s'en emparait; on y sacrifiait des victimes; il devenait sacré; on l'entourait d'un petit mur circulaire à hauteur d'appui, comme une margelle de puits : il était alors aussi révéré qu'un autel; le détruire, eût été un sacrilége digne de supplice; et même l'on ne pouvait y toucher, sous peine de profanation. A Rome, le *puteal* de Libon était très-célèbre; à Pompéi, on en voit un très-curieux près des ruines de l'ancien temple dorique, à côté du grand théâtre : il est entouré d'une rotonde en partie détruite, et on lit sur la frise, ou sur les pierres qui la formaient, une inscription en osque. Le simple *puteal*, dont, par analogie de ressemblance, on donna le nom à la petite enceinte foudroyée et consacrée, est la margelle de puits qu'on mettait à l'ouverture des citernes, des réservoirs d'eau. Il faut que les puits des Romains fussent, en général, beaucoup plus étroits que les nôtres; car tous les *puteal* que l'on trouve à Rome et à Naples sont fort petits, et n'ont guère plus d'un pied et demi à deux pieds de diamètre, mais ordinairement ils sont de beau marbre enrichi de sculptures en ornemens, en bas-reliefs très-soignés, et ils entraient dans la décoration des temples, des places publiques et des jardins des particuliers. Les fouilles de Pompéi en ont fait découvrir de très-élégans, dont plusieurs sont encore sur les lieux où ils ont été trouvés; et l'on aurait d'ailleurs reconnu partout leur ancienne destination, en voyant sur leurs bords les traces profondes qu'a laissées dans le marbre le long frottement de la corde pour retirer les seaux. Ce sont de ces particularités bien naturelles, et auxquelles on doit s'attendre, et qui cependant, mieux que d'autres, nous font participer à la vie domestique et habituelle des anciens, et nous les montrent pour ainsi dire de plus près. Aussi ces margelles de puits, de même que les traces des roues de chars qui ont sillonné le pavé de lave des rues, des restes de repas auxquels on croirait que l'on vient d'assister, les empreintes des pieds de vases laissées sur le marbre par du lait ou des liqueurs acides qui l'ont corrodé, et tant d'autres circonstances qui se rencontrent sans cesse à Pompéi, excitent-ils toujours un nouveau plaisir. De ce genre est notre monument qui provient de la collection Borghèse. Il est fâcheux qu'on n'ait pas conservé ce *puteal* isolé et tel qu'il était, et que, le faisant servir de piédestal à un

groupe, et masquant la cavité intérieure, on en ait fait perdre de vue l'ancien emploi. C'est ainsi que dénaturant les monumens on empêche d'en reconnaître la destination, et c'est leur ôter beaucoup de leur intérêt.

Il est toujours aussi fort à regretter que, dans un musée antique, la sculpture soit soumise, comme une humble esclave, aux exigences de l'architecture et à son amour exagéré de la régularité et des pendans qui mettent beaucoup de froideur dans la disposition des monumens. Ce sont ces exigences de l'architecture, et le besoin de cadencer ses lignes et d'appareiller les restes de l'antiquité, qui relèguent sans honneur dans l'ombre et la poussière des magasins une foule de beaux fragmens, dont, avec moins de respect pour l'encadrement qu'on veut leur donner, et pour des murailles auxquelles il faudrait faire quelques trous, et qui sont faites pour cela dans un musée, les artistes, les savans et les amateurs tireraient un très-bon parti. C'est, en sertissant un bijou, attacher à la monture plus de prix qu'au diamant ou à la pierre gravée. Aussi, malgré mon respect pour l'architecture et mon amitié pour plusieurs de nos plus habiles architectes, suis-je persuadé qu'en général un musée ne sera tel qu'on le peut désirer que lorsque, ses salles étant préparées à recevoir les monumens, on n'y laissera plus entrer un architecte, à moins qu'il ne renonce, par un acte formel, à son despotisme, qu'il n'assiste aux discussions que pour les éclairer par ses conseils et non en tyran, et à moins qu'il ne consente à exécuter tout simplement, comme chez un particulier, ce qu'on lui demande et qui a été jugé convenable.

Un chœur de bacchantes et de faunes enrichit le pourtour de notre *puteal*. Cette danse n'annonce pas la licence et le délire d'une orgie; elle est calme et décente, et les femmes qui célèbrent cette cérémonie, que les faunes doivent faire regarder comme bachique, sont entièrement vêtues de longues robes qui, descendant jusqu'aux pieds, sont recouvertes d'amples manteaux. Leurs mouvemens sont lents, et c'est moins une danse qu'une marche solennelle, dans laquelle, avec dignité, elles développent de nobles attitudes. Leurs chevelures simples et en ordre ne sont point agitées comme on les voit ordinairement aux ménades que transportent les plaisirs bachiques. On dirait même que les faunes, plus réservés que de coutume, ont pris ce jour-là de plus grandes pardalides : celle du joueur de flûte a l'ampleur d'un manteau. La nudité leur est naturelle; ils n'y pensent pas plus que leurs belles compagnes, et elle n'est pas plus indécente que celle des sauvages de la Guyane, à laquelle, au bout de quelques jours passés avec eux et avec les nègres, on ne fait plus attention. Ici ces danses graves sont par couples, et les personnages semblent s'éloigner, se rapprocher l'un de l'autre, et enlacer leurs mouvemens comme dans les chaînes de nos danses. Ces faunes, oubliant ou calmant leur pétulance habituelle, ont renoncé à leurs danses lascives, telles que le *cordax* et le *scops*, pour exécuter la légère, mais décente *sicynnis*, ou la grave *emmélie*. La dignité de la pose et du costume du personnage vêtu de la *stole*, serrée par une large ceinture, et que recouvre l'ample *orthostade* des citharèdes, suffirait pour caractériser le genre de la danse et des plaisirs de cette troupe bachique.

Sa grande lyre convient mieux aussi à une cérémonie grave qu'à une danse folâtre. Il est bien à croire que, si ce sujet a été copié d'un tableau ou d'un bas-relief plan, ce citharède, car peut-être ne faut-il pas y voir autre chose, occupait le milieu de la composition. Mais cependant il se serait trouvé trois personnages de chaque côté du citharède qui règle leurs pas, les couples seraient désunis, et le faune qui tourne le dos serait resté seul, sans compagne, et regardant sans but en dehors de la scène. Il me semblerait donc que ce sujet a été disposé pour orner un plan circulaire, et qu'alors le citharède pouvait être regardé comme le milieu de la composition, qui de chaque côté de lui se divisait pour se rejoindre. Au premier coup-d'œil, ce citharède offre Apollon, honoré sous ce surnom, et il se pourrait ou qu'il se fût joint à une fête bachique, ou qu'il y conduisît le chœur des muses, qui pendant longtemps ne furent qu'au nombre de trois. Peut-être trouverait-on un peu leste que les chastes sœurs vinssent partager les plaisirs des faunes; les leurs étaient moins bruyans et plus purs. Elles n'étaient cependant pas toujours retirées sur le Pinde et le Parnasse, et ne fuyaient pas la société des habitans des campagnes et des forêts. Et d'ailleurs, si ce musicien n'est ni un simple joueur de lyre, ni Apollon citharède, ce pourrait être Bacchus *melpomène* ou chanteur, qui avait de grands rapports avec Apollon, et qui, comme lui, portait la stole et l'orthostade. Il prendrait part ici aux plaisirs de sa troupe chérie, et la charmerait par les accens de sa voix et les sons de sa lyre. Il la touche avec le *plectrum*. Elle est à quatre cordes ainsi qu'aux premiers temps où elle fut inventée, et n'offre rien de particulier. La flûte dont joue en dansant le faune derrière le citharède, est plus remarquable : elle paraît être traversière, à moins cependant qu'elle ne soit ici représentée dans un moment de repos, ce qui n'est pas probable d'après l'attitude et la pose des mains du bacchant, ou bien le sculpteur l'aurait-il placée ainsi pour ne pas la faire de face. Au reste, rien ne s'oppose à ce que ce soit la flûte traversière, le *plagiaule* des Grecs, la *tibia obliqua* des Romains, inventée, selon Pollux, par les Africains. Visconti en cite une d'un bas-relief du Vatican (1), mais qui serait d'un autre genre que la nôtre : elle se jouait bien de côté, mais avec une embouchure, une anche; la nôtre se serait jouée par le bout, et le souffle serait entré de côté par un trou et sans embouchure, et elle ressemblerait mieux à nos flûtes traversières ou plutôt à nos fifres simples et sans clefs, tels qu'ils étaient à leur origine. Les figures de notre bas-relief, en général bien dessinées et d'un bon mouvement, offrent de beaux partis de draperies. Les attitudes des danseurs et de leurs compagnes sont variées, et l'on voit que, comme aujourd'hui, celles-ci relèvent avec grâce leurs longues robes, pour que leurs pas n'en soient pas gênés. Ce bas-relief a été gravé dans les *Mon. du Mus.*, t. II, p. 25; et dans le *Mus. Bouillon,* t. III, pl. 11. [Haut. du *puteal,* 0^{m},561 = 1 pi. 8 po. 9 li.; développement du bas-relief, 1^{m},514 = 4 pi. 8 po.]

(1) *Mus. Pio-Clem.*, t. V, pl 13.

142. Vase Borghèse, consacré a Bacchus, *marbre pentélique*, n° 711, pl. 130.

Parmi les grands vases en marbre que le temps et la terre nous ont conservés, il n'en est pas qui méritent plus que celui-ci d'être remarqués pour la pureté de la forme, la grandeur, et pour la beauté de l'exécution. C'est un chef-d'œuvre qui, sous ces divers rapports, ne laisse presque rien à désirer. Sous celui de l'intérêt du sujet, peut-être le céderait-il au grand vase de Médicis de Florence, qui offre le sacrifice d'Iphigénie, et jouit de la plus juste renommée (1). Une composition historique, rare et habilement rendue, doit l'emporter sur une scène bachique bien traitée; mais que présentent d'autres bas-reliefs, à quelques variantes près. Mais quant au dessin et au travail, notre vase marche au moins de pair avec celui des Médicis. Il est presque superflu de faire observer avec quelle richesse élégante et noble y ont été distribués les ornemens. Ces perles, ces oves, ces godrons, ces feuilles d'eau et ces cannelures qui décorent le bord, le fond et le pied du vase sont d'un style large et pur, et, disposés avec sobriété, ils en accompagnent le galbe général sans en altérer la grâce. La branche de vigne qui en embrasse la partie supérieure, les têtes de vieux silènes qui remplacent les anses, sont d'une saillie modérée, et ne nuisent pas à l'ensemble de la forme qu'il est toujours important de respecter; car il en est d'un vase comme d'une colonne, d'une ordonnance d'architecture : ce sont les proportions et les profils qui en font la beauté encore plus que les ornemens et les accessoires. Ce fut sans doute un jour bien brillant pour les fouilles que celui où ce magnifique vase sortit de terre, au IIIe siècle, avec le beau groupe de Silène et du jeune Bacchus, que l'on admire au Musée royal, près de ce même vase avec lequel, pendant tant de siècles, il demeura enseveli. Ces chefs-d'œuvre furent découverts dans une vigne de Carlo Muti, près de l'emplacement des célèbres jardins de Salluste, plantés par l'historien de ce nom entre le quirinal et la colline des jardins, et devenus par la suite un des séjours des Césars, où ce beau vase devait faire l'ornement d'un temple de Bacchus, ou du palais des empereurs. C'était un des plus précieux monumens de la collection Borghèse, dont il a conservé le nom; salle 2, nos 9 et 10. Voy. *Flaminio Vacca*, n° 59, dans les *Miscell. de Carlo Fea*.

143. Bacchanale, n° 711, pl. 131.

On voit par le dessin de la planche 130 que ce beau bas-relief entoure le corps du vase borghèse et y occupe les deux tiers de sa hauteur. Il représente une bacchanale : mais cette composition n'est pas de celles qu'on rencontre tous les jours sur les monumens; elle y est traitée avec un style élevé très-rare dans les sujets de ce genre, dont la plus grande partie ne date pas des bons temps de la sculpture, et n'a servi à décorer que des sarcophages

(1) Voyez pour ce bas-relief l'*Admiranda*, pl. 18 et 19.

du IIe et du IIIe siècles de notre ère. D'après leur exécution, la plupart ne sont même que des copies médiocres d'ouvrages plus anciens. Ici la pureté et la fermeté du dessin se réunissent à la simplicité et à l'élégance de la composition, ainsi qu'à la franchise et à la beauté du travail, pour faire regarder ce bas-relief comme un ouvrage original des bons temps de la sculpture gréco-latine; et il est peu de scènes bachiques qui ne souffrissent pas de la comparaison avec ce chef-d'œuvre. Si dans un ouvrage tel que celui-ci on était toujours maître de son terrain, et que j'eusse pu développer à mon gré, et comme il conviendrait, cette composition circulaire, j'aurais placé au milieu le groupe de Bacchus et d'Ariadne, ainsi qu'il se trouve entre les anses sur un des côtés du vase. L'on doit placer en avant du groupe de Silène ivre la ménade qui se retourne vers lui en jouant des crotales, et qui est la première de la bande supérieure. Les quatre personnages qui la précèdent se trouvent avant Bacchus, qui forme alors le centre de la composition, ou qui partage également, ou à peu près, le nombre de personnages qui forment cette scène, sorte de symétrie que les anciens aimaient dans les bas-reliefs de ce genre. Au reste, ayant la planche sous les yeux, il est facile de rendre à cette bacchanale sa disposition, et d'en suivre l'ordre et la description comme si l'on faisait le tour du vase.

Deux bacchants dans le costume qui leur est ordinaire, et n'ayant pour vêtement que leurs pardalides flottant sur leurs épaules, dansent et folâtrent avec deux belles et jeunes ménades dont les tuniques doriques, légères et transparentes laissent briller leurs attraits. Leur coiffure en ordre et le manteau de l'une régulièrement plissé, indiquent que jusqu'à présent la fête a été calme et décente. Un des faunes voudrait, ce semble, y mettre plus de gaîté et de folie : il attire à lui l'une des ménades qui, se refusant à ses poursuites, préfère la lyre et la musique aux offres du faune; il se plaint de ses rigueurs à une autre ménade, et n'en est pas plus favorablement accueilli. Tenant en l'air d'une main son tympanon, de l'autre relevant ou soutenant avec grâce le pan de sa longue tunique, elle s'élève sur la pointe du pied et paraît lui répondre par une pirouette. De l'autre côté, un faune est peu touché de l'infortune de son compagnon, dont il étouffe, en dansant, les plaintes sous les sons éclatans de sa double flûte. Cette jolie scène, animée, parlante, s'explique d'elle-même. Il est difficile de voir une figure mieux posée, se développant avec plus d'aisance, d'un dessin plus soutenu, plus nerveux et mieux suivi dans toutes ses parties que le faune à la double flûte : on dirait le voir et l'entendre moduler une cadence. J'ai déjà fait remarquer, p. 435, la ressemblance de ce faune avec celui qui joue aussi de la double flûte, pl. 140-141, et qui appartient à un très-joli bas-relief. Après la ménade au tympanon paraît Bacchus tenant d'une main son grand thyrse renoué d'une longue bandelette, à demi-drapé et mollement appuyé sur une jeune bacchante, qui pourrait être Ariadne qui charme son amant par les accords de sa lyre, et sur laquelle il laisse tomber ses amoureux regards. Ceux de sa belle compagne annoncent, ainsi que son attitude, quelques reproches; elle semble prête à s'éloigner, et le dieu de Nysa la retient et l'attire doucement à lui. Ce groupe se distingue par cette noblesse et cette grâce que les Grecs savaient si bien

répandre dans leurs ouvrages, et qui étaient chez eux une inspiration céleste. L'attitude et les formes de Bacchus respirent un voluptueux abandon. Les draperies des deux amans, largement disposées, suivent avec souplesse leurs élégans contours. Aux pieds d'Ariadne une panthère garde le thyrse de sa divine maîtresse. Vers elle s'élance en bondissant un jeune faune aux formes lestes et sveltes, le thyrse sur l'épaule, la pardalide sur le bras, et qui s'enlevant avec vigueur sur un seul pied, le corps et la tête rejetés avec souplesse en arrière, paraît transporté de plaisir. Cette attitude, pleine de mouvement, n'est pas commune dans les bas-reliefs. Le dessin de cette figure se fait remarquer par sa justesse et son énergie.

Le groupe qui suit est peut-être le plus bel épisode de cette composition. Avec quelle tendre sollicitude ce jeune faune soutient son maître et son ami, le vieux Silène qui, succombant sous le poids de la liqueur bachique, cherche encore à ressaisir le canthare que sa main affaiblie par l'ivresse a laissé échapper! Que d'abandon offre tout l'ensemble de ce vieillard, et avec quel talent le sculpteur a su adoucir ce que peut avoir de repoussant l'ivresse d'un âge qui doit inspirer la sagesse et n'attirer que le respect! S'il a conservé à Silène sa couronne de lierre, c'est pour sauver sa dignité et faire supposer que la faiblesse de l'âge, encore plus que les désordres d'une orgie, a mis dans cet état ce philosophe bachique. Cette scène serait le motif d'un beau groupe de ronde bosse. Pourquoi ne chargerait-on pas nos jeunes statuaires, comme programmes de leurs études et de leurs tributs académiques, de reproduire en statues les figures remarquables que présentent en grand nombre les beaux bas-reliefs antiques? Peut-être aurait-on raison de reprocher à ce groupe-ci le parallélisme des contours des cuisses et des jambes droites du silène et du faune qui produisent un mauvais effet. Ainsi que nous l'avons fait observer plus haut, la belle bacchante de gauche de la bande supérieure de la planche doit être reportée par la pensée en avant de Silène. Elle se retourne vers lui et sourit en le voyant dans une position qui lui est trop familière pour qu'elle en soit surprise. Il est presque inutile d'attirer les regards sur la souplesse et l'élégance de cette ménade, sur la grâce de son attitude et de ses bras, et sur la transparence de ses draperies agitées par la danse et par le vent. Les crotales qui retentissent entre ses mains sont très-bien conservées. On sait que cet instrument était ou de plaques de métal qu'on frappait l'une contre l'autre, ou des espèces de castagnettes en bois dur et sonore. Nous ferons encore observer que dans cette composition rien n'est confus, que tout y est bien cadencé, et qu'il y règne de l'harmonie et des contrastes habilement ménagés et sans prétention. C'est un modèle pour la disposition simple du bas-relief antique, de peu de saillie et sobre de plans, et pour la science du dessin. Ce beau vase a été publié dans l'*Admiranda*, pl. 50, 51, et dans plusieurs autres ouvrages; *Mus. Pio-Cl.*, t. I; *Mus. Bouill.*, t. I. Le tambour du piédestal est en superbe porphyre. [Haut. du vase, 1m,717 = 5 pi. 3 po. 5 li.]

144. Autel de Bacchus, n° 116, pl. 130; Bacchanale, pl. 132, *marbre*.

Ce petit autel cylindrique est assez remarquable et par les bas-reliefs qui l'entourent, et par les profils de ses moulures. Cette grosse torsade et cette gorge entre deux carrés ne sont pas ordinaires. Un égipan, un vieux faune, un jeune, un enfant et deux bacchantes, dont l'une n'a laissé que quelques traces, viennent d'offrir un sacrifice dans un endroit planté d'arbres fruitiers et de pins, et consacré par plusieurs autels. Un bouc a été la victime offerte à Bacchus; sa tête est déjà sur un petit autel ombragé par un pin, et à peu près cylindrique, mais un peu plus large du haut que du bas; le contraire a lieu ordinairement, et est plus conforme aux principes de solidité. L'autel est orné de guirlandes, et l'on y brûlera la tête et quelques parties de la victime. Ce sacrifice champêtre, offert dans un endroit planté d'arbres fruitiers et de pins, n'était que les prémices de la fête, et le vin n'a pas seulement servi à des libations en l'honneur des dieux. Le vieux égipan et le faune ressentent les effets de la liqueur bachique; l'un, la tête baissée, les yeux à demi fermés, les genoux pliés, les bras étendus, vacille sur ses jambes; l'autre a été obligé de s'asseoir sur un rocher. Pleins de jeunesse et de force, le faune et la ménade ont l'ivresse plus gaie. Ils dansent avec ardeur; les vêtemens de la bacchante sont agités, son voile s'enfle autour de sa tête; d'une main elle brandit une tige de férule, de l'autre elle secoue une grappe de raisin, que semble convoiter la panthère qui court et joue à ses côtés. Le jeune faune, emporté par le plaisir, fait sauter d'un coup de pied le couvercle d'une ciste mystique; il en sort un serpent sacré, et il paraîtrait que l'enfant nu qui est à côté témoigne, par son geste, et la crainte qu'il a du reptile, et celle que sa furie ne soit funeste au jeune téméraire. On ne peut rien dire de la bacchante, dont il ne reste que le pied et la jambe droits, et un pan de draperie, si ce n'est qu'il est à croire qu'elle dansait. Le masque de silène, placé sur un autel très-bas, est trop grand pour pouvoir servir à aucun des personnages; il est ici comme *oscille*, ou masque consacré. On a pu remarquer sur le tympanon qui est près de la ciste, et qu'a sans doute laissé tomber le faune, une tête de pan en relief, ce qui ne pourrait pas être si cet instrument était garni de peau, ainsi qu'il l'était ordinairement, comme notre tambour de basque. Il est probable, à moins que cette tête n'eût été peinte, que ce tympanon était entièrement en métal, et que la feuille de métal très-mince qui le recouvrait, comme celle du tamtam, était ornée d'un dessin de peu de saillie et repoussé au marteau, ce qui n'empêchait pas le tympanon d'être très-sonore. Ce petit bas-relief, dont la composition et le dessin ne sont pas sans mérite, a souffert quelques mutilations : le bras droit, une partie de la férule et la main gauche de la ménade sont restaurés. Cet autel faisait partie de la collection Borghèse, salle 6e, n° 17. *Mus. Bouill.*, t. III, Autels, pl. 5. [Haut. 0m,530 = 1 pi. 7 po. 7 li.; haut. du bas-relief, 0m,340 = 1 po. 6 li.]

145. Pompe bachique, n° 41, pl. 143, *marbre.*

Il est à regretter que ce bas-relief, qui formait sans doute la frise de quelque petit monument, ce que peut faire présumer la petitesse des figures, soit en assez mauvais état, et qu'il soit, au Musée royal, placé à une telle hauteur qu'il n'est guère possible de le distinguer. L'agrément de sa composition devait lui mériter l'avantage d'être plus à la portée de la vue. Par une méprise, la disposition des bandes a été intervertie sur la planche; celle d'en bas forme le commencement de la pompe, et elle devait être placée dans le haut. Bacchus, à demi-vêtu, est nonchalamment assis sur son char, son bras droit mollement replié au-dessus de sa tête, et de la main gauche, qui repose sur l'épaule d'Ariadne ou de Méthé, la déesse de l'ivresse, sa compagne chérie, il témoigne le désir qu'elle soit encore plus près de lui. Leur char, très-bas et très-lourd, à quatre petites roues, est de ceux que les Grecs nommaient *amaxa,* et les Romains *plaustrum* et *plostellum,* qui servaient à la campagne, et souvent à porter, dans les cérémonies, les statues des dieux. Deux belles panthères, qui paraissent d'une grande douceur, traînent le char du couple amoureux; elles sont attelées au timon au moyen de colliers; ces animaux sont d'un très-bon style. Un amour enfant, ailé, assis sur le devant du char, ou sur les genoux de la compagne de Bacchus, les guide. Il a bien les rênes entre les mains, mais on ne les voit ni dans la gueule des panthères, ni le long de leurs flancs, ce qui est très-ordinaire dans les bas-reliefs antiques, qui, ne rendant pas une chose en entier, se contentent de simples indications qui suffisent à les faire comprendre. Un autre amour, que peut-être le vin a mis en gaîté, monte un des féroces animaux qu'il a soumis à son pouvoir. Il charmera des sons de sa lyre la troupe bachique. Un égipan précède le char et paraît attirer à lui les panthères; on ne distingue pas ce qu'il porte sur un bâton qu'il élève des deux mains derrière son dos. Devant lui marche avec vitesse une bacchante qui joue de deux flûtes. Sa pardalide rejetée sur le bras droit, un jeune bacchant poursuit et atteint une ménade qui, la tête renversée, agitant son tympanon, est ivre de plaisir. Un troisième amour sert de cavalier à un énorme lion que tient par la crinière un bacchant, qui a plutôt l'air de jouer avec le terrible animal apprivoisé que de le battre. Vient ensuite un faune d'un âge mûr, nu et le corps ceint d'une large bande plissée. Une bacchante ouvre la marche en jouant du tympanon. De même que les deux autres, elle est vêtue d'une tunique talaire sans manches serrée par une ceinture, et d'un léger manteau qui flotte sur ses épaules; mais ce qu'elle offre de particulier, c'est le casque dont elle est coiffée. Ces bacchantes armées sont rares; nous en avons cependant vu 109, n° 725, pl. 144. Nous trouvons ici comme au bas-relief 144 deux grands masques consacrés comme *oscilles,* et dont un est tragique et posé sur un petit autel. *Mus. Bouill.,* t. III, *Suppl.,* pl. 2. [Haut. 0^m,252 = 9 po. 4 li. — Larg. 1^m,504 = 4 pi. 7 po. 7 li.]

146. Sacrifice bachique, n° 346, pl. 140, *marbre.*

Ce bas-relief a été ainsi nommé par Visconti; cependant il n'est pas certain que la composition plus étendue dont il a fait partie représentât un sacrifice bachique; rien ne le démontre, et ce pouvait tout aussi bien être une bacchanale ou une danse bachique, à laquelle prenaient part ces deux faunes bien caractérisés, l'un par sa touffe au bas des reins, et tous deux par leurs cheveux hérissés sur le front comme les poils des boucs et des chèvres. Le plus âgé semble donner quelque ordre au plus jeune, ou le diriger dans la manière de jouer du tympanon. On distingue bien à cet instrument les petites plaques de métal dont il était garni, et qui résonnaient lorsqu'on l'agitait. Les faunes ont ordinairement les cheveux courts par derrière, et la coiffure de celui-ci, dont les longs cheveux ondulés se réunissent en arrière en une forte masse sur le cou, doit être très-rare. Ces figures, justes de mouvement, sont assez bien dessinées. On ne se rend pas trop compte de la manière dont est rajustée et retenue sur le dos du faune de droite la peau ou le petit manteau qui revient entourer son bras gauche; mais les bas-reliefs antiques, surtout tels que celui-ci, dont l'exécution est assez ordinaire, offrent souvent des négligences ou des irrégularités qu'on ne peut pas toujours concevoir, et qu'on peut se dispenser d'approfondir. [Haut. 0^{m},509 = 1 pi. 6 po. 10 li. — Larg. *idem.*]

147. Sacrifice bachique, n° 762, pl. 223, *marbre.*

Le sujet et la composition de ce bas-relief n'offrent rien de particulier, et l'exécution en est très-médiocre. Un jeune faune nu, et que la longueur de ses cheveux et la touffe qui s'élève sur sa tête pourraient faire prendre pour un génie bachique, se présente à un autel carré orné d'une guirlande; d'une main il tient un petit canthare, de l'autre un plat ou mazonome chargé de fruits, dont il va faire l'offrande sans doute à Bacchus, ou à quelque divinité champêtre dont l'autel est entouré d'arbres. La flamme s'élève, et un vieillard, peut-être un silène, son thyrse à la main, l'avive en y jetant de l'encens ou des résines odorantes. Il est vêtu de la tunique courte, *hétéromaschalos,* qui laissait à découvert le bras droit et tout le haut du corps de ce côté jusqu'à la ceinture. Ce vieillard est chaussé de *perones* en peau ou bottines qui montent jusqu'à mi-jambe. *Villa Borghèse.* [Haut. 0^{m},173 = 1 pi. 6 po. 5 li. — Larg. 0^{m},234 = 1 pi. 8 po. 8 li.]

148. Bacchus trouvant Ariadne a Naxos, n° 421, pl. 127, sarcophage, *marbre de Paros.*

Ce bas-relief, pour la composition et pour l'exécution, est bien différent de celui que nous avons décrit 143, p. 440. Ce n'est plus cette noble simplicité qui fait l'un des plus grands charmes des belles productions de l'antiquité; ici tout est confus : les nombreux personnages, et il y en a vingt-deux, sans compter les animaux, sont entassés, et les plans multipliés sans ordre;

tandis que les anciens sculpteurs des bonnes époques en étaient, avec raison, si sobres dans le bas-relief. Partout où celui-ci présentait un vide on l'a rempli; de jolies scènes s'y perdent dans la foule; nul repos n'a été ménagé ni pour l'œil ni pour la pensée; et l'on peut se figurer la surprise d'Ariadne, endormie dans la solitude, de se voir réveillée au milieu de ce vacarme de bacchants, de centaures, d'instrumens, d'animaux et de satyres. Quoique l'exécution soit meilleure et plus soignée que celle du sarcophage qui sert de pendant à celui-ci, découvert au même endroit (1), elle est cependant loin d'être bonne sous le rapport du dessin. Ce sont de ces ouvrages du IIIe ou IVe siècle de notre ère, où des copistes de peu de goût amalgamaient, presque au hasard, tout ce que leur offraient de côté et d'autre d'anciens modèles, dont ils ne sentaient ni les beautés ni la sagesse. Sans critique, ils surchargeaient de ces lambeaux les compositions qu'ils concevaient sans talent. Aussi les archéologues sont-ils peut-être bien bons de chercher à expliquer et à justifier avec toutes les ressources de leur érudition les incohérences d'ouvrages qui ne sont qu'un amas d'incohérences. Les documens mythologiques qu'ils peuvent fournir sont d'époques si postérieures aux temps où florissait le paganisme, que leur autorité ne peut être que très-faible, et doit souvent paraître très-suspecte lorsqu'elle ne peut pas s'étayer de ce que nous apprennent les auteurs.

L'ingrat et volage Thésée, oubliant ses sermens, le labyrinthe, le minotaure, l'amour d'Ariadne, à laquelle il devait la vie, et celles des jeunes Athéniens qui lui étaient confiés, l'a abandonnée sur les rochers de Naxos. De jolies peintures d'Herculanum (2) offrent la tendre fille de Minos assise, éplorée, sur le rivage, et jetant ses tristes et derniers regards sur le navire de son perfide époux, qui s'éloigne, et qui bientôt va disparaître à sa vue. Ici, accablée par la fatigue et la douleur, elle s'est laissée aller au sommeil, le plus doux et le plus sûr remède à tous les maux. Elle dort sans le secours apparent de Morphée, qui, sous la figure d'un vieillard dans un beau bas-relief du Vatican (3), secoue sur elle ses pavots. Bacchus, de retour de ses conquêtes, jeune et beau, couronné de lierre, à demi-couvert de son manteau, et appuyé sur un de ses génies, Ampélus ou Acratus, arrive à Naxos. Il descend de son char que traînaient deux centaures : ces êtres, de double nature, aimaient trop le vin, les plaisirs et le désordre, pour ne pas être voués au culte de Bacchus, et nous les verrons plus d'une fois traîner son char et celui d'Ariadne. Son geste de la main droite élevée, ses regards, sa pose, marquent assez la surprise que lui cause la beauté de la blonde Ariadne plongée dans le sommeil, et dont les charmes brillent à sa vue (4). D'après ce que rapporte Hygin (5), il paraîtrait que ce ne serait pas la première fois que Bacchus voyait Ariadne. Attiré par la réputation de la beauté de la fille

(1) Voy. 72, p. 334 et suiv.

(2) *Pitture d'Ercolano, etc.*, t. II, pl. 14, 15, 16.

(3) *Mus. Pio-Clem.*, t. V, pl. 8.

(4) Hésiode, *Théog.*, v. 946, dit que Bacchus aux cheveux d'or épousa la blonde Ariadne. Catulle (*Épithalame de Pélée, etc.*), v. 63, donne aussi une chevelure blonde à Ariadne.

(5) *Poeticon astronomicon*, l. II, c. V.

de Minos et de Pasiphaé, il serait allé en Crète pour la séduire, et il y aurait réussi, selon un historien de Crète, en lui donnant une couronne d'or et de pierreries des Indes faite par Vulcain. Éprise de Thésée, la volage Ariadne aurait été infidèle au dieu de Nysa, qui, oubliant ses torts, serait revenu à elle et l'aurait épousée. D'après la légèreté du costume de la belle Crétoise, telle que la représente Catulle (1), il semblerait que Thésée s'est échappé d'auprès de son épouse au moment où il venait de recevoir de nouveaux gages de sa tendresse. Mais rien n'indique, comme les torches du bas-relief du Vatican, que cette scène se passe de nuit, ainsi que le dit Nonnus (2). On dirait que Bacchus avance, avec une amoureuse timidité, le bout de son thyrse vers Ariadne, pour l'éveiller. Mais d'autres se chargent de ce soin sans y mettre autant de réserve. La pétulante troupe du dieu de Naxos s'est répandue autour de la belle endormie (3). Une indiscrète bacchante fait retentir à ses oreilles ses aigres cymbales (4). Ici un vieux et lascif égipan, la dévorant de ses impudiques regards, trépigne à ses pieds. Sa petitesse ne permet guère de le regarder que comme une figure accessoire, et l'on ne saurait y voir Pan, que Philostrate et Nonnus font accompagner Bacchus à Naxos. L'égipan du bas-relief du Vatican est plus hardi : de concert avec un amour, il soulève le manteau d'Ariadne, et la dévoile en entier aux regards de Bacchus. Notre bas-relief a plus de naturel; mais la compo-

(1) *Épith.*, Pélée, etc., v. 63.

Non flavo retinens subtilem vertice mitram,
Non contecta levi velatum pectus amictu,
Non tereti strophio luctantes vincta papillas;
Omnia quæ toto delapsa è corpore passim,
Ipsius ante pedes fluctus salis alludebant.

Dans les peintures qui représentent Ariadne au bord de la mer, ce costume est encore plus exact que sur les bas-reliefs.

(2) L. XLVII, v. 279.

(3) Catulle, vers 252-265 de son épithalame de Thétis et de Pélée, caractérise bien les divers personnages du cortége de Bacchus lorsqu'il arrive, ardent d'amour, près d'Ariadne.

At parte ex aliâ florens volitabat Jacchus,
Cum thiaso satyrorum, et Nysigenis Silenis,
Te quærens, Ariadna, tuoque incensus amore :
Qui tùm alacres passim lymphatâ mente furebant,
Evœ bacchantes, evœ, capita inflectentes.
Horum pars tecta quatiebant cuspide thyrsos;
Pars è divolso raptabant membra juvenco;
Pars sese tortis serpentibus incingebant;
Pars obscura cavis celebrabant orgia cistis,
Orgia quæ frustrà cupiunt audire profani :
Plangebant alii proceris tympana palmis,
Aut tereti tenues tinnitus ære ciebant.
Multis raucisonos efflabant cornua bombos,
Barbaraque horribili stridebat tibia cantu.

On voit accourir en foule les thiases tumultueux des satyres, des silènes de Nysa et des bacchantes renversant leurs têtes en arrière, v. 256; les uns agitent leurs thyrses, dont la pointe est cachée, v. 257, d'autres emportent les membres palpitans d'un veau; d'autres s'entourent le corps de serpens, v. 258, 259; et dans les vers suivans, les bois retentissent du bruit éclatant des tympanons, des cymbales, des trompes de corne et des flûtes, et c'est ce concert assourdissant que nous offrent un grand nombre de bas-reliefs ou de peintures bachiques.

(4) Dans son tableau d'Ariadne, Philostrate, *Imagg.* 15, éd. de Welcker, re-représente les bacchantes tranquilles et craignant de l'éveiller. Nonnus, *Dionys.*, l. XLVII, v. 275, en prend le même soin. Bacchus recommande aux Bassarides de ne pas faire retentir leurs instrumens, de ne faire de bruit ni avec leurs syrinx, ni en frappant la terre de leurs pieds, et de laisser dormir la déesse de Cypre. C'était une flatterie pour Ariadne, qu'il comparait à Vénus. Philostrate dit que, dans le tableau qu'il décrit, Ariadne n'est pas endor-

sition du Musée Pio-Clémentin offre plus de poésie : le dieu du sommeil en verse un si profond sur les paupières d'Ariadne, que rien ne peut la réveiller; et Bacchus peut, tout à son aise, repaître sa vue de tous les charmes que lui livre l'assoupissement où elle est plongée. Un faune couronné de branches de pin, et tenant sur son bras droit son fils enfant, porte de la main gauche un jeune chevreau : peut-être est-ce un hommage qu'il compte offrir à la belle étrangère. Près de lui sont trois autres personnages : des deux qui ne montrent que leur tête, l'un sera Silène, l'autre un faune. J'avais d'abord pensé (1) que cette jeune femme couronnée de feuilles de vigne, vêtue d'une longue tunique, et tenant une lyre, pouvait être Érigone. Cette fille d'Icarius fut bien, il est vrai, maîtresse de Bacchus, et elle en eut même un enfant; mais il ne paraît pas qu'elle ait jamais quitté son père, après la mort duquel le désespoir la porta à se pendre (2). Ainsi, cette femme ne doit pas être Érigone. Si ce n'est pas une simple ménade, on est libre d'y voir ou Méthé, dont nous avons déjà parlé (3), ou bien Thalie, que l'on trouve souvent dans la compagnie du dieu de Nysa; peut-être même Hippa, l'une des nymphes océanides, ses nourrices, et celle qu'il chérissait le plus. La lyre qu'elle tient, de même que celles des autres personnages de ce bas-relief, rappelle la forme la plus ancienne de cet instrument, nommée *chelys*, de chelone, tortue. On sait qu'elle avait été faite par Mercure, de la carapace d'un de ces reptiles, et surmontée de deux cornes d'antelope, dont on retrouve ici les spirales. Ces instrumens ne sont pas ici faits avec assez de soin pour que l'on puisse y reconnaître le nombre des cordes. Derrière

mie, c'est le sommeil lui-même, tant il y a d'abandon et d'assoupissement dans tout son ensemble. Elle était nue jusqu'au milieu du corps, comme l'offrent nos bas-reliefs et les peintures d'Herculanum. Ce costume paraîtrait consacré dans les représentations d'Ariadne, et peut-être l'avait-on adopté d'après quelque bel ouvrage ancien et célèbre. Mais si Ariadne est la vigne à laquelle vient s'unir, et que féconde le soleil d'été sous l'emblême de Bacchus jeune, on pourrait, dans cette manière constante de représenter Ariadne à demi nue, trouver une allusion à la vigne qui, la moitié de l'année, perdant tous ses agrémens, brille pendant les autres mois de toute sa fraîcheur et de toute sa beauté. Philostrate, pour terminer sa description d'Ariadne, dit que de sa main droite elle pressait les draperies de sa couche, de peur que le vent ne découvrît ce que la pudeur lui ordonnait de voiler. Dans deux des peintures d'Herculanum, t. II, pl. 14, 16, elle est couchée ou assise au pied d'un rocher; mais sur un épais matelas, et elle a pour reposer sa tête un grand coussin. Il était dans les convenances que la fille d'un roi ne couchât pas à terre, à la belle étoile, comme une simple ménade. Thésée avait pris soin d'elle en débarquant à Naxos. Il est vrai que les peintres ont suivi les usages de leur temps, et ne se sont pas reportés aux siècles héroïques où les rois, les héros et même les princesses couchaient sur des lits de feuillages recouverts de peaux d'animaux ou de leurs manteaux. Dans ces peintures, Ariadne a la chevelure dénouée en signe de tristesse; mais elle est presque toujours ornée de ses boucles d'oreilles, de son collier et de ses bracelets aux poignets et au haut du bras; elle a toujours les pieds nus, comme c'était d'usage en se couchant pour se livrer au sommeil.

(1) *Descrip. des Antiques du Musée royal, etc.*, 1830, p. 171.
(2) Voy. p. 401.
(3) Voy. 145, p. 343.

Bacchus, une ménade tient sans doute à réveiller Ariadne par les sons aigus de sa *diaule*, ou double flûte. Ces deux flûtes étaient égales ou inégales, selon qu'elles étaient montées à l'unisson ou sur des tons différens.

On voit souvent au char du dieu de Naxos un vieux et un jeune centaure; mais il est assez rare qu'il soit attelé d'un centaure et d'une centauresse (1). Ici ils ne sont plus au char : le centaure joue de la lyre, et sa compagne, se reposant, s'est accroupie et présente son sein à un enfant centaure. Cette petite scène est gracieuse et a beaucoup de rapports avec d'autres du même genre que nous verrons bientôt (2). Les cheveux longs et sans soin de cette centauresse lui donnent un aspect sauvage, et ressemblent à une crinière de cheval. Près de ce groupe, l'enfant tenant des fruits dans le pan de sa tunique, et monté sur une chèvre qui joue avec un chien, pourrait être Staphylus, fils de Bacchus et d'Érigone, et auquel on disait qu'une chèvre avait fait découvrir la vigne; singulière idée, puisque Bacchus avait fait présent de la vigne à Icarius, père d'Érigone et grand-père de Staphylus. Au reste, s'il pouvait être question de discussions chronologiques pour des compositions telles que celle-ci, on dirait que l'âge de cet enfant cadrerait peut-être bien avec celui que Staphylus devait avoir lorsque Bacchus le ramena à Naxos, longtemps après avoir connu Érigone. A côté des centaures, un jeune faune agace une ménade qui porte son tympanon sur l'épaule, et semble ne se défendre que faiblement. Une tête de bouc sur un autel indique que l'on vient d'y offrir un sacrifice, sans doute pour célébrer le retour du conquérant de l'Inde, dieu chéri de Naxos. A l'extrémité de la composition, un vieux faune, nu comme tous les hommes de cette scène, joue d'une grande lyre qu'il touche avec le morceau de bois ou d'ivoire nommé *plectrum*, et qui, fait d'abord avec un pied d'antélope, en avait conservé la forme. Il se retourne vers un enfant qui s'essaye sur des pipeaux ou sur une double flûte. Un jeune faune, couronné de pin et son thyrse sur l'épaule gauche, suspend un instant les sons de sa *syrinx*. Il est à croire que ces trois bacchants exécutent leur musique en partie. Pour qu'il ne manque rien à la foule du cortége de Bacchus, on a profité d'une petite place du fond pour y faire paraître une tête d'égipan. Sur le devant, une femme, coiffée de feuilles de vigne, assise à terre et appuyée sur son tympanon, pourrait être une ménade en repos; mais rien aussi n'empêcherait d'y voir la nymphe particulière de Naxos, cette île nommée d'abord Dia et Strongylé, qui, par la beauté de ses vignobles et l'excellence de ses vins, avait mérité d'être consacrée à Bacchus, et de devenir son séjour de

(1) On voit un centaure et une centauresse au char de Bacchus et d'Ariadne sur un beau camée publié par Buonarruoti, *Med. ant.*, p. 430; et par Millin, *Gal. myth.*, t. I, nº 245, pl. 66. Deux centaures et deux centauresses servent d'attelage à Bacchus, sur un autre très-grand camée. Hirt, *Bilderbuch*, pl. 10, nº 7, y associe Ariadne ou Libera à Bacchus, et il lui fait tenir un thyrse; Millin, *Gal. Myth.*, t. I, nº 275, pl. 48, donne Cérès pour compagne à Bacchus dans le char, et, selon lui, elle a des pavots dans la main gauche. Cet immense camée était autrefois au Vatican; il a été publié par Buonarruoti, *Medagl. ant.*, p. 427.

(2) 182, pl. 147; 181, pl. 150.

prédilection. Ce bas-relief a été publié dans le *Mus. Bouill.*, t. III, pl. 7. [Hauteur du sarcophage, $0^{m},983$ = 3 pi. 0 po. 4 li. — Long. $2^{m},071$ = 6 pi. 4 po. 6 li. — Larg. $0^{m},604$ = 1 pi. 10 po. 4 li.]

149. Bacchus et sa suite, N° 421, pl. 127.

Ce bas-relief et celui qui le suit ornent la frise du sarcophage dont nous venons de décrire la face principale. L'exécution ne mérite guère qu'on s'y arrête; mais la composition en est assez agréable. Bacchus, son thyrse à la main, à demi couché sur un char très-bas, est traîné par deux lions dont l'un semble refuser d'avancer. Un égipan, son pedum à la main gauche, les conduit en laisse, en dansant, et paraît gourmander ces fiers animaux. A ses pieds est une tête de chèvre, victime du sacrifice dont le feu brûle encore sur l'autel. Une ménade, peut-être Méthé, accompagne le char en jouant de deux flûtes, dont l'une est recourbée. En avant marchent, au son de la syrinx et du tympanon, une ménade et un faune très-jeunes : celui-ci porte sur son épaule une outre qui doit servir aux plaisirs de la joyeuse bande.

Dans le bas-relief qui fait suite à celui-ci, un jeune compagnon de Bacchus et un vieil égipan jouent l'un de la flûte droite, l'autre de la syrinx, dont il a suspendu les sons. Ils s'entretiennent avec deux femmes vêtues de longues tuniques doriques et de péplus, et qui étendent une draperie au-dessus et autour d'un grand buste qui n'est qu'ébauché. C'était sans doute le portrait d'un des deux personnages auxquels ce tombeau était destiné. Il n'est qu'à peine préparé, et il est à croire que ce sarcophage ne leur aura pas servi. La *læna* dont cet homme est vêtu, costume propre aux magistrats romains du IIIe et du IVe siècles, les longs sceptres que tiennent les deux femmes, font croire que le mari de la femme représentée en Ariadne dans le grand bas-relief avait rempli de hautes dignités. On sait que l'on avait à Rome des magasins de sarcophages faits en fabrique, destinés aux diverses conditions, et qu'on n'achevait les têtes, dont on avait réservé la masse, que lorsque l'on avait trouvé des acquéreurs qui en faisaient faire leurs portraits. Ce sarcophage renferme un squelette, et MM. Lacour et Cayla, de Bordeaux, dont la dissertation a été déjà citée, croient que ce sont les restes de quelqu'un de la famille des Léonce-Paulin, puissante au IVe siècle de notre ère dans le pays où ce sarcophage a été découvert avec celui qui a été décrit 72, 73, p. 334 et suivantes. L'exécution des sculptures de celui-ci est plus soignée et meilleure que celle de l'autre monument qui lui sert de pendant au Musée royal, n° 437. [Haut. du sarcophage, $0^{m},983$ = 3 pi. 0 po. 4 li. — Long. $2^{m},041$ = 6 pi. 4 po. 6 li. — Larg. $0^{m},604$ = 1 pi. 10 po. 4 li.]

150. Bacchus et Ariadne a Naxos, n° 377, pl. 132, *marbre*.

Ce bas-relief n'a jamais été remarquable, et le triste état où il se trouve ne permet guère de reconnaître ce qu'il pouvait y avoir de bien sous le rapport de l'exécution; il est mutilé, le temps en a rongé le marbre, et plusieurs

des têtes ont disparu. On voit que la composition en était simple, mais que les diverses parties n'en étant pas assez liées entre elles nuisaient à l'unité de l'ensemble. Ariadne est à demi étendue à terre, comme la représentent Ovide et Philostrate (1), n'ayant que la partie inférieure du corps couverte par son manteau, le reste est entièrement exposé aux regards de Bacchus, qui, s'appuyant sur un de ses génies, s'approche de son ancienne maîtresse, sa future épouse. Ces deux figures paraissent avoir eu de la souplesse et de l'élégance. Le char, fort petit, à roues très-basses, touche presque la terre, et l'on ne voit pas comment il était attelé. La manière dont les mains d'Ariadne sont disposées, l'une repliée sur sa tête, l'autre s'appuyant sur le sol, n'indique pas un profond sommeil; elle doit en être aisément tirée par le bruit que font, en dansant à ses côtés, un amour et un jeune satyre. Deux jeunes faunes près de Bacchus, et des béliers sur des rochers, annoncent un lieu champêtre pour le site de la scène, et des bergers pour acteurs. Un de ces personnages s'appuie sur son bélier, ainsi qu'un autre debout derrière Ariadne. Mais cette partie du bas-relief est trop fruste pour que l'on puisse être bien certain de ces détails. A la gauche d'Ariadne une ménade paraît chanter; ses bras manquent; peut-être tenait-elle quelque instrument. A côté d'elle une autre femme, qui de même a perdu un bras, et dont la tête est moderne, se baisse et semble vouloir châtier une panthère. Sur notre droite, un satyre, son *pedum* à la main, termine la scène en dansant. C'est tout ce que l'on peut dire de ce bas-relief qui ne nous a que trop longtemps arrêtés. *Villa Borghèse; Mus. Bouill.*, t. III, pl. 6. [Haut. 0^m,617 = 1 pi. 10 po. 10 li. — Larg. 1^m,699 = 5 pi. 2 po. 10 li.]

151. Bacchus et Ariadne, n° 4, pl. 124.

Ariadne n'est plus ici l'amante abandonnée de Thésée, c'est l'épouse de Bacchus, partageant avec lui les honneurs divins et les hommages des mortels, et reçue parmi les dieux sous le nom de Libera. Les dieux de l'Olympe ont assisté à leurs noces, et, comme une nouvelle Pandore, l'ont comblée de leurs dons : Vénus et les Heures, selon Ovide (2), firent présent à Bacchus, pour sa jeune compagne, de cette merveilleuse couronne, chef-d'œuvre de Vulcain dont il a déjà été question, et qui, après la mort d'Ariadne, fut placée dans le ciel, et devint une brillante constellation formée de huit étoiles (3). La fille de Minos s'est déjà revêtue, pour son triomphe, du costume

(1) Ovide, Épît. x; Philostrate, Imag. 15, et les savantes notes de Welcker.

(2) *Fast.*, l. III, v. 514.

(3) Voyez l'histoire de cette couronne dans Hygin, *Poeticon astron.*, l. II, v. 5. Meziriac, dans ses commentaires sur les Héroïdes d'Ovide, t. II, p. 109-113, rapporte sur cette couronne des choses curieuses auxquelles il avait donné plus d'étendue dans son ouvrage sur les étoiles, que nous n'avons pas. Hygin raconte que cette couronne jetait un tel éclat, qu'elle dissipait, comme la lumière du soleil, autour de Thésée, les ténèbres du labyrinthe. D'après les récits contradictoires des historiens anciens, on ne saurait dire, ce qui, du reste, n'est guère important, si ce chef-d'œuvre de Vulcain appartenait à Thésée, ou si Ariadne, l'ayant reçu autrefois en présent de Bacchus (voy. p. 446),

bachique : sa tête est couronnée de feuilles de vigne, de raisins et de pampres; elle tient à la main, avec la dignité d'une souveraine, son grand thyrse qu'elle appuie sur la tête d'un satyre (1). Sa tunique est chéiridote ou à manches longues, costume de la molle Ionie. Elle a la poitrine couverte de la nébride bachique serrée par une ceinture et recouverte en partie par un *pharos*, ou manteau, rejeté en arrière. Près d'elle, une ménade célèbre, au son des cymbales, le triomphe de la nouvelle divinité. Ariadne est montée sur son char, comme Bacchus sur le sien, et elle a de même son attelage de deux vieux centaures couronnés de pin comme aux jours de fête, et qui, soumis à ses ordres, semblent flattés d'obéir à la belle main qui les guide. L'un de ces centaures verse, d'une corne ou d'un rhyton, du vin dans un canthare qu'il tient, et où vient boire un petit faunisque debout sur sa croupe. L'autre côté de la composition offre la même disposition pour le nombre des personnages, et il y a même peu de variété dans leurs attitudes. Celle de Bacchus est analogue à celle d'Ariadne; posant son thyrse sur la tête d'un égipan, il est debout sur son char comme l'étaient les triomphateurs. Une bacchante à côté de lui embouche la trompette et sonne la marche du triomphe; l'amour monté debout sur la croupe d'un des centaures sert de paranymphe aux époux, et il tient sa torche à la main. Jetant de tendres regards sur Ariadne, Bacchus a l'air distrait, et il est près de laisser échapper le canthare qu'il a dans la main gauche. Les deux centaures se retournant vers le dieu de Naxos le contemplent avec plaisir; l'un d'eux joue d'une grande lyre rustique suspendue à une courroie, et pareille à celles dont nous avons déjà parlé. Aux deux chars, on aperçoit le bout du timon orné d'une tête de lion, et les deux centaures sont attelés au moyen de sangles et de larges colliers qui embrassent le poitrail du cheval; l'on voit l'extrémité du joug qui pose sur le garrot; leur dos de cheval est en partie couvert par leurs pardalides, et l'un des centaures en porte en outre une autre nouée sur sa poitrine. Leurs têtes sont ceintes de couronnes de feuillage, et l'on pourrait dire qu'ils sont en grand costume et qu'ils n'ont rien négligé pour briller à cette solennité.

La scène qui se passe au bas du bas-relief, spirituellement traitée, est plus animée que celle de la partie supérieure, quoiqu'elle présente de même une grande symétrie dans la répartition et les poses des personnages de chaque

l'avait prêté à son nouvel adorateur pour lui faciliter la sortie du labyrinthe. Hygin dit aussi que cette couronne avait été donnée à Thésée par Thétis, qui, à son mariage, l'avait reçue de Vénus; selon d'autres, c'était un présent fait à Thésée par Téthys, épouse de Neptune. Thésée l'aurait offerte en présent de noces à Ariadne lorsqu'elle devint sa femme. On est libre de faire un choix parmi toutes ces opinions diverses.

(1) Parmi plusieurs monumens qui représentent la pompe nuptiale et le triomphe d'Ariadne, on peut faire remarquer un beau bas-relief du Vatican, *Mus. Pio-Clem.*, t. IV, pl. 24; Millin, *Gal. myth.*, pl. 64, nº 244; deux grands camées, dont l'un était autrefois à la Bibliothèque impériale, publiés par Buonarruoti, *Medagl. ant.*, p. 427-430, et par Millin, *Gal. myth.*, pl. 48, nº 275; pl. 66, nº 245, et un bas-relief, pl. 64, nº 242, donné par Millin d'après Bœttiger, *Archæologie*, pl. 1.

côté du groupe qui en fait le centre. Des égipans et des enfans célèbrent des joutes rustiques en honneur de Bacchus et d'Ariadne. S'ils sont d'une dimension beaucoup plus petite, ce pourrait être que, leur rang étant fort inférieur à celui des autres personnages, on aurait ici suivi l'usage que nous avons vu pratiqué dans d'autres bas-reliefs, par rapport à la réduction des tailles des figures accessoires, et d'ailleurs le peu d'espace qu'avait à remplir le sculpteur ne lui permettait pas de faire les siennes plus grandes. Un égipan et un bouc s'élançant l'un contre l'autre se heurtent la tête avec violence. Les peintures et les pierres gravées antiques reproduisent souvent des luttes de ce genre. On ne peut pas croire que le *pedum* sur lequel l'égipan pose le pied soit le prix du combat; il n'eût été d'aucun usage au bouc. Il est plutôt probable que l'égipan, pour montrer qu'il se battait loyalement à armes égales, a jeté son bâton. Ce doit être aussi pour la même raison qu'il tient ses mains derrière son dos, pour n'en pas tirer avantage; il en était de même dans le pugilat, où les lois athlétiques défendaient de se prendre au corps. Des peintures d'Herculanum pleines de mouvement offrent la même scène et avec la même particularité. Derrière les combattans, Silène, son thyrse à la main gauche, faisant l'office de gymnaste, tient à la main droite une verge pour punir celui qui transgresserait les lois du combat, ainsi que cela se pratiquait dans les gymnases. De chaque côté un enfant remplissant les fonctions d'agonothète porte une palme comme juge des jeux, et il anime les antagonistes. Monté sur sa panthère, dont il hâte le pas, un joyeux égipan accourt prendre part à la fête et encourager son camarade. Dans son empressement, il a laissé tomber sa syrinx; peut-être le dieu Pan lui-même vient-il célébrer le mariage de son ami Bacchus. Plus loin, un enfant joue avec le serpent sacré qui s'élance de la ciste mystique que Bacchus a donnée à Ariadne, comme initiée et partageant avec lui les secrets et les honneurs des mystères. La sienne s'aperçoit à terre entre les jambes de ses centaures. L'enfant ou le génie bachique tenant une palme et monté sur un bouc fait certainement des vœux pour celui qui combat. On voit que l'on a réuni dans cette scène ce qui, pour des campagnards, pouvait y répandre cet intérêt qu'excitaient chez les Grecs leurs jeux solennels. L'ensemble de ces bas-reliefs a été disposé pour y recevoir le médaillon supporté par les centaures. C'était une espèce d'apothéose des deux époux auxquels était destiné le sarcophage, et que l'on comparait sans doute à Bacchus et à Ariadne. La coiffure de la femme semble la placer au troisième siècle de notre ère, et la *læna* du mari, costume que nous avons vu ailleurs, le reporte aussi à cette époque. Ce bas-relief est beaucoup mieux que ne le sont ordinairement les sculptures de sarcophages faits en fabrique vers le temps qu'on peut assigner à celui-ci. L'exécution en est soignée, surtout dans les petites figures, dont plusieurs, très-jolies, pleines de mouvement, sont d'un travail vif, fin et rempli de sentiment. *Villa Borghèse; Mus. Bouill.*, t. III, pl. 7. [Haut. 0^{m},859 = 2 pi. 7 po. 9 li. — Larg. 2^{m},150 = 6 pi. 7 po. 5 li.]

Les traditions sur Ariadne étaient très-diverses, et, par ce qu'en rapporte Plutarque (*Vie de Thésée*), on voit que, loin de les trouver d'accord, il les regardait presque comme des espèces de fables; des auteurs de Naxos admettaient même deux héroï-

de ce nom à des époques différentes, et dont la plus ancienne aurait épousé Bacchus, et eût reçu à sa mort les honneurs divins, tandis que l'autre serait devenue la femme de Thésée, qu'après la mort du Minotaure elle avait sauvé du labyrinthe avec les jeunes Athéniens, à l'aide du peloton de fil que lui avait donné Dédale. Philochore (vers 300 av. J. C.) rapportait que Taurus, général de Minos, et dont on a fait le Minotaure, s'était rendu si odieux par son arrogance, que les Crétois, et même Minos, le virent avec plaisir vaincu par Thésée dans les jeux solennels où le héros d'Athènes l'emporta sur tous ses rivaux. Il était d'usage chez les Crétois que les femmes assistassent aux jeux publics. Ariadne vit Thésée, et fut séduite par sa bonne mine, son courage et son adresse. Elle repoussa les vœux que lui adressait Taurus. Selon le même Philochore, Minos se serait réjoui de l'humiliation de Taurus, et aurait rendu à Thésée les quatorze jeunes Athéniens qu'Athènes était obligée de lui livrer tous les neuf ans en expiation de la mort de son fils Androgée, tué en trahison par les Athéniens qu'il avait vaincus dans les jeux des panathénées. Selon Démon (vers 240 av. J. C.), cité par Plutarque, Taurus fut tué en combattant dans le port pour empêcher Thésée de partir et d'enlever Ariadne. Phérécyde (vers 600 av. J. C.) dit que Thésée brisa les quilles des vaisseaux crétois pour qu'ils ne pussent pas le poursuivre.

Dédale, cet ingénieux artiste, le père de la sculpture chez les Grecs, issu du sang royal d'Érechthée, déplut à Minos, probablement parce qu'il plaisait trop à sa femme l'impudique Pasiphaé. Il prit la fuite dans une barque légère dont il sut accélérer la marche par l'invention des voiles, et il se réfugia à Athènes. Minos le poursuivit avec de grands navires montés par un bon nombre de guerriers. A cette époque, selon Clidème (vers 480 av. J. C.), cité par Plutarque, une loi des Grecs défendait de mettre plus de cinq hommes sur un bâtiment; ce qui ne se conçoit guère, ces barques indiquant par leur nom de *trières* qu'elles devaient avoir trois rameurs de chaque côté. La tempête poussa Minos sur les côtes de Sicile, où il mourut. Deucalion, son fils, exigeait des Athéniens qu'ils lui livrassent Dédale, sinon il les menaçait de leur faire la guerre. Il paraît même qu'il bloquait le port d'Athènes. Thésée se refusait à lui livrer son parent Dédale. Traînant les négociations en longueur avec adresse, et s'étant fait en secret construire deux navires, l'un dans le bourg de Thymætades, l'autre à Trézœne, par les soins de son grand-père Pithée, il parvint à sortir du port sans qu'on le sût, ayant à son bord Dédale, et pour guides des bannis de Crète. Débarquant à Cnosse, il livra un combat à Deucalion, qu'il tua aux portes du labyrinthe.

Ariadne s'étant mise à la tête des affaires rendit à Thésée les jeunes Athéniens que Deucalion retenait en otages en menaçant de les tuer. Pour se lier d'amitié avec Athènes, et s'unir d'intérêts avec elle, la nouvelle reine l'affranchit de l'odieux tribut que lui avait imposé Minos. Selon Homère (Od. Λ, v. 320), Ariadne aurait suivi Thésée à Athènes, et l'aurait épousé, mais sans que le mariage eût été consommé; et Diane, à la prière de Bacchus, l'aurait transportée à Naxos. D'un autre côté, le Scholiaste dit, sur ce passage du poëte, que Thésée eut d'Ariadne Démophon et Acamas. Il paraît que c'est d'après Phérécyde qu'il avance ces faits; et cependant ce peu de mots de cet ancien auteur ne se trouve pas parmi les fragmens de ses écrits recueillis par Sturz. Selon d'autres auteurs, que ne nomme pas Plutarque, la destinée d'Ariadne aurait été tout autre : elle aurait été amenée à Naxos, et quittée par Thésée, qui s'était épris d'autres femmes, et entre autres d'Églé, fille de Panopeus, et elle aurait épousé Onarus, prêtre de Bacchus. D'autres rapportaient qu'elle s'était pendue de désespoir. Pæon d'Amathonte racontait l'histoire de Thésée et d'Ariadne avec quelques circonstances particulières : ce héros fut jeté en Chypre par la tempête; Ariadne, enceinte, fatiguée, malade, descendit seule sur le rivage. Thésée, pour sauver son navire, se remit en mer. Les femmes du pays recueillirent Ariadne et cherchèrent

à la consoler de la douleur où la plongeait son isolement. Elles supposèrent des lettres que Thésée lui aurait écrites, et lui prodiguèrent tous leurs soins lorsqu'elle fut arrivée à terme. Mais Ariadne étant morte en couches, elles l'enterrèrent. Sur ces entrefaites, Thésée, de retour, éprouva le plus vif chagrin de la perte de sa femme. Donnant de grandes sommes aux habitans du pays, il leur recommanda de sacrifier à Ariadne. Il lui consacra deux petites statues, l'une en argent, l'autre en bronze, et il établit en son honneur des fêtes lugubres. Les Amathusiens, ajoute Pæon, nomment *Bois d'Ariadne-Aphrodite* celui où ils montrent le tombeau d'Ariadne.

Si l'on en croit Phérécyde, Minerve ayant apparu en songe à Thésée, à Naxos, lui représenta le tort qu'il se ferait à Athènes en y conduisant pour épouse une étrangère, et, d'après les conseils de la déesse, il aurait, quoique avec regret, abandonné au milieu de la nuit Ariadne plongée dans le sommeil. Diodore de Sicile, l. v, 51, d'après quelque autre tradition, rapporte que Bacchus, épris des charmes d'Ariadne, menaça Thésée de sa vengeance, s'il ne renonçait pas à elle. Celle-ci se voyant, à son réveil, ainsi délaissée par son perfide amant, éclata contre lui en plaintes amères, qu'ont si bien exprimées Catulle (*Épithalame de Thétis et de Pélée,* v. 60-265), et Ovide (*Héroïde 10*), qui paraît l'avoir imité avec sentiment, mais avec des accens moins touchans et moins énergiques. Vénus, indignée de la conduite de Thésée, aux vœux duquel naguère elle avait rendu Ariadne sensible, prit part à la douleur de la belle affligée, qui, se livrant à la douleur et au désespoir sur les rochers de Naxos, croyait qu'elle allait être engloutie par les flots ou dévorée par les animaux féroces. Cythérée lui apparaissant, la consola, et lui promit une bien plus brillante destinée que celle d'être unie à Thésée, à un mortel. Elle devait jouir de la gloire de devenir l'épouse du plus beau et du plus jeune des habitans de l'Olympe, de Bacchus, qui l'emportait en beauté sur tous les dieux, comme Vénus sur toutes les déesses.

Il est probable que ce fut pour venger Ariadne que Vénus inspira à sa sœur Phèdre de céder à l'amour et aux séductions de Thésée. En l'épousant, ce héros attira sur lui et sur sa famille tous les malheurs que lui suscita le courroux de la déesse, qui ne lui pardonna pas d'avoir abandonné celle qu'elle protégeait. Ariadne accepta les consolations que lui offrait la déesse de la beauté, et grâce au crime de Thésée, dit Ovide (*Fastes,* t. III, v. 459), elle devint une divinité. Mais il paraît qu'elle n'était pas heureuse en amour : si l'on en croit le poëte de Sulmone (*ibid.,* v. 460), Bacchus lui était infidèle en faveur de la fille d'un roi qui se trouvait parmi les captives qu'il avait ramenées de l'Inde. Ce furent pour la sensible Ariadne de nouveaux sujets de chagrins et de plaintes. L'infortunée se croyait destinée à être sans cesse délaissée, et elle craignait qu'on ne pensât qu'elle méritait d'être si souvent trompée. Dans les vers d'Ovide, elle est brune, et sa rivale est blanche : était-ce une raison pour qu'on préférât celle-ci à une épouse qui savait si bien aimer? Il est assez singulier de l'entendre dire à Bacchus, que ses petites cornes naissantes lui ont plu, comme à sa mère Pasiphaé celles d'un beau taureau ; mais que son amour était pur, et que sa mère avait à rougir du sien. Enfin la paix fut bientôt rétablie entre les deux époux. Bacchus (LIBER) se rapprocha d'Ariadne, l'embrassa tendrement, essuya ses larmes, et, lui donnant le nom de LIBERA, la serra dans ses bras et la transporta au ciel. Une peinture d'Herculanum (t. VI, pl. 28) représente Bacchus et Ariadne s'élevant vers les régions célestes. Au reste, ce trait de l'histoire de Bacchus et ces noms de *Liber* et de *Libera* tiennent à la mythologie romaine. Suivant le Scholiaste d'Apollonius (*Arg.,* l. III), cité par Meziriac (t. II, p. 209), de l'union de Bacchus et d'Ariadne naquirent six enfans : Œnopion, Thoas, père d'Hypsipyle, Latramis, Staphylus, Euanthes et Tauropolis. Il est bien à regretter que le savant Meziriac ne nous ait pas laissé sur Ariadne les commentaires qu'il nous avait promis, et qui n'eussent pas manqué d'être un trésor d'érudition comme ceux que sa docte plume a écrits sur plusieurs des héroïdes d'Ovide.

D'anciennes traditions, conservées par Phérécyde, rapportaient que Diane avait enlevé et même fait mourir Ariadne pour la punir de n'être pas restée vierge. D'autres, ainsi que nous l'avons déjà dit, admettaient deux Ariadne, en l'honneur desquelles on célébrait des fêtes, les unes tristes en mémoire de l'amante trompée de Thésée, ou, selon Pœon d'Amathonte, de la femme chérie qu'il avait perdue; les autres gaies en honneur de l'épouse divine de Bacchus. Mais il se pourrait que ces fêtes diverses eussent rapport à la même Ariadne. Dans l'une, les habitans de Naxos retraçaient la douleur qu'elle eut de se voir délaissée au moment où elle allait donner à Thésée un gage de sa tendresse et de leur union; et l'autre aurait célébré la joie d'Ariadne en devenant l'épouse de Bacchus, et en recevant de Jupiter, pour présent de noces, une éternelle jeunesse. Dans les premières de ces fêtes, un jeune homme se mettait au lit, et contrefaisait, par ses cris et par ses gestes, une femme en couches. On le servait avec soin, et toutes les cérémonies étaient empreintes de tristesse. Les secondes fêtes étaient consacrées à la joie. L'Ariadnée gaie pourrait aussi faire allusion à la pousse de la vigne au printemps, et l'Ariadnée triste indiquerait le moment où le soleil l'abandonne et où on la dépouille de ses fruits.

On éleva à Ariadne, céleste épouse de Bacchus, des temples où son culte était uni à celui du dieu de Naxos. Dans le temple de Bacchus, à Athènes, des peintures représentaient Thésée s'éloignant d'Ariadne endormie, et Bacchus, qui venait l'enlever (Paus., *Att.*, c. XXII). Un tableau du Lesché de Delphes l'offrait assise sur un rocher, et regardant sa sœur Phèdre suspendue à une corde qu'elle tenait des deux mains. Pausanias (*Phoc.*, c. XXIX) ajoute que c'était la manière la plus convenable d'indiquer la triste fin de Phèdre, qui se pendit. Il dit aussi que, soit que Bacchus arrivât par hasard à Naxos avec des navires plus forts que ceux de Thésée, soit qu'il lui tendît des embûches, il lui enleva Ariadne. On la voyait sur le coffre de Cypselus tenant une couronne à côté de Thésée qui avait à la main une lyre (*El.* I, c. XIX). A Argos, Bacchus avait un temple sous le surnom de *Crésius* ou Crétois, parce que Ariadne, fille du roi de Crète, étant morte, il l'avait enterrée. Lycéas rapportait que, lorsque l'on bâtit ce temple pour la seconde fois, l'on y trouva un tombeau en terre cuite, qui était celui d'Ariadne, et que lui et un autre Argien l'avaient vu (*Cor.*, c. XXIII). Pausanias (*Bœot.*, c. XL) dit encore que l'on voyait chez les Cnossiens le chœur ou la danse d'Ariadne, dont Homère fait mention dans l'*Iliade* en décrivant le bouclier d'Achille, et que c'était un ouvrage en marbre blanc. Les Déliens, du temps de notre voyageur, avaient une petite idole en bois, ξόανον, dont la main avait été abîmée par le temps. Au lieu d'avoir des pieds, elle posait sur un cube. On voit que c'était une demi-figure en hermès. Je pense, dit Pausanias, qu'Ariadne reçut cette petite statue de Dédale, et que, lorsqu'elle suivit Thésée, elle l'emporta avec elle. Les Déliens racontaient que la fille de Minos ayant été enlevée par Bacchus au héros d'Athènes, il consacra ce *Xoanon* à Apollon de Délos, de crainte que, s'il le portait avec lui, il ne fût entraîné à se souvenir toujours d'Ariadne, et que l'amour ne lui causât sans cesse de nouveaux chagrins.

Des fêtes célèbres d'Athènes, les OSCHOPHORIES, rappelaient les aventures de Thésée et d'Ariadne.

OSCHOPHORIES. Meursius paraît avoir confondu cette fête avec les Scires; mais Corsini (*Fast. att.*) prouve très-bien qu'on doit les distinguer, et qu'elles se célébraient en des mois différens. Les Oschophories furent établies par Thésée, en l'honneur de Minerve et de Bacchus, ou de Bacchus et d'Ariadne, pour perpétuer la mémoire de sa victoire sur le Minotaure. Le héros athénien, suivi des quatorze jeunes gens qu'il avait sauvés du labyrinthe, était revenu à Athènes pendant les vendanges : aussi, dans cette fête, des jeunes gens, distingués par leur beauté, leur richesse et leur naissance, disputaient-ils le prix de la course, portant à la main des ceps de vigne chargés de

raisins (*oschos*, en grec). Ils partaient du temple de Bacchus, et celui qui arrivait le premier au temple de Minerve Scirade (1), dans le port de Phalère, offrait le sacrifice. La récompense du vainqueur rappelait l'antique simplicité : on lui donnait à boire un mélange nommé *pentaplon*, parce qu'il était composé de cinq choses, de vin, de miel, de fromage, de farine et d'un peu d'huile. Deux jeunes garçons habillés en femmes dirigeaient les chœurs. Thésée, dit-on, partant pour combattre le Minotaure, avait emmené deux jeunes gens déguisés en femmes pour le seconder dans sa périlleuse entreprise. Ces déguisemens plaisaient à Thésée, car en arrivant à Athènes pour la première fois, il y vint aussi sous le même costume. Ceux qui le plaisantèrent furent très-étonnés de voir une jeune fille d'une force aussi prodigieuse. Mais revenons aux Oschophories. Des femmes nommées *déipnophores*, qui portent à dîner, offraient du pain et différens plats aux jeunes gens. Elles tâchaient de les égayer par des histoires agréables, et imitaient par leurs caresses les mères qui, en disant le dernier adieu à leurs enfans partant pour l'île de Crète, croyaient les embrasser pour la dernière fois. Une des cérémonies de cette fête était de couronner un caducée à la place du héraut, et de crier *el eleu, iou, iou,* exclamation qui marquait en même temps la joie et la douleur, en mémoire de ce qu'avait éprouvé le héraut envoyé par Thésée à son retour de Crète. Athènes était partagée entre la douleur de la mort d'Égée, et la joie de l'arrivée de Thésée et de ses compagnons. On offrit des couronnes au héraut, qui, dans le trouble de son cœur et de son esprit, les mit sur son caducée au lieu de les placer sur sa tête, et il n'annonça à Thésée la mort de son père qu'après le sacrifice, pour l'heureuse délivrance des jeunes Athéniens, et la victoire sur le Minotaure, qui affranchissait les Athéniens du tribut affreux qu'ils payaient à Minos. Cette fête avait lieu le 8 pyanepsion (10 octobre).

Dans une des fêtes de Délos, instituée par Thésée en mémoire des jeunes Athéniens, de jeunes filles couronnaient la statue de Vénus, à qui Thésée crut devoir sa victoire sur le Minotaure. Elles imitaient, dans une danse légère nommée *geranos*, la grue, les tours et les détours du labyrinthe. Il y avait aussi des jeux gymniques, des concours de musique, des courses de chevaux; des médailles servent de monumens à ces jeux. Ces fêtes avaient encore lieu du temps de Plutarque. On célébrait ces danses et ces jeux près du *Ceraton*, autel fait de cornes gauches d'animaux ajustées les unes dans les autres. Thésée, en instituant ces jeux à Délos à son retour de Crète, fut le premier qui donna une palme aux vainqueurs.

152. Autel consacré a Bacchus, n° 285, pl. 134.

Pour cet autel et l'inscription qui y est gravée, voyez le numéro d'ordre 106.

153. Bacchus, Ariadne, Mercure, Hercule, n° 285, pl. 135.

Trois fils de Jupiter, Bacchus, Mercure et Hercule, sont représentés sur ce bas-relief qui orne la face antérieure d'un autel dont il a déjà été question, 106. La scène se passe dans un lieu tapissé de branches de lierre, et où s'élèvent deux autels, dont l'un, très-haut pour sa largeur, n'est pas d'une forme ordinaire. Bacchus, jeune, court et replet, couronné de feuilles de vigne et de grappes de raisin, appuyant son thyrse très-court sur un

(1) Il ne faut pas confondre ce temple avec ceux que Minerve avait à Scira, bourg de l'Attique, et à Salamine, nommée anciennement Sciras. Celui de Phalère avait été bâti par Sciras, qui, lors de la guerre d'Érechthée contre les Eumolpides, vint de Dodone s'établir à Athènes.

des autels, présente un grand cratère à Ariadne, ou peut-être à Méthé, qui y verse à grands flots le vin que contient un rhyton. Le jeune dieu de Nysa n'a pour vêtement que sa chlamyde pliée sur l'épaule gauche, et des *perones*, bottines de peau ornées ici de la tête de l'animal. Une panthère à ses pieds le caresse, et semble vouloir avoir sa part de la liqueur qu'il va savourer. Ariadne est aussi légèrement vêtue, et si l'ample manteau qui laisse à découvert la plus grande partie de son beau corps glissait de son épaule droite, elle serait entièrement nue; sa chaussure, fermée comme nos souliers couverts, monte jusqu'à la cheville. Cette chaussure ne nous paraît pas élégante : il fallait qu'elle le fût autrefois, car on la voit et sur les bas-reliefs et surtout dans les peintures des vases, à des femmes et à des génies mis avec beaucoup de recherche. A droite de Bacchus, sur un plan plus reculé, Hercule, nu, assis, tient d'une main sa massue et de l'autre son *scyphus*, vase à boire profond, sans anses, une espèce de gobelet que lui avait donné le Soleil, et qui est très-célèbre dans l'histoire du héros Thébain. Peut-être s'offre-t-il comme Hercule *Philopotès*, ou *bibax*, qui aime à boire. Mais ce vase indiquerait aussi qu'Alcide a été déjà déifié, et qu'il a partagé avec les dieux le nectar et l'ambroisie. Plusieurs bas-reliefs, entre autres un très-beau du Vatican (1), montrent Hercule un *scyphus* à la main. Ne se pourrait-il pas qu'il y eût ici une joute bachique, dont Mercure serait le juge, entre le dieu du vin et celui qui en faisait un si copieux usage dans les repas qui lui avaient mérité le nom d'*Adephagus*, le mangeur éternel? Cependant, en voyant Hercule et Mercure, hommes faits, de proportion si petite auprès de Bacchus dans l'adolescence, je serais porté à croire qu'ils ne sont pas réellement ici en scène, et que ce ne sont que leurs statues consacrées en un lieu où Bacchus, en étant la principale divinité, est mis en action. Le collége des corroyeurs avait érigé cet autel sous la protection de trois divinités qui devaient leur être chères, Bacchus et Mercure, dieux de la boisson et du commerce, et Hercule, qu'ils pouvaient invoquer comme dieu de la force, de la persévérance et du travail. Ce monument est curieux, mais le travail en est très-ordinaire.

154. Sacrifice a Ariadne (prétendu), n° 159, pl. 217.

C'est avec toute raison que M. Welcker (2) regarde comme très-douteux le titre que, d'après Visconti, j'ai donné à ce bas-relief dans la description du Musée des antiques de 1830, et sur ma planche 217. Ce fragment est placé dans l'ombre, et d'une manière peu commode pour celui qui l'examine : c'est ce qui a pu induire en erreur Visconti, et moi qui l'ai suivi, et qui, par confiance en ce grand archéologue, n'ai pas vérifié avec assez d'exactitude ce qu'il en avait dit, quoique j'eusse bien vu et signalé que la plus grande partie de ce bas-relief était moderne. Il n'y a d'antique, ainsi que l'indique ma gravure, que la tête, le haut du corps jus-

(1) *Mus. Pio-Clem.*, t. V, pl. 14.
(2) *Annales de l'Instit. de corresp. archéol.*, an *1833*, p. 162.

qu'aux hanches, le haut des bras jusque près de la saignée, de la jeune femme qui occupe le centre de la composition; tout le reste est entièrement moderne, et ne mérite pas qu'on s'en occupe. Ce fragment, de style hiératique d'imitation, est assez fin de travail. Il est aisé de voir que c'était une femme vêtue d'une tunique d'étoffe gaufrée à petits plis ondulés, recouverte d'un grand manteau double, ou *diplax*, qui de chaque côté retombe en plis réguliers comme on en voit aux personnages des monuments choragiques, et cette figure a pu faire partie d'un bas-relief de ce genre. Sa coiffure ne semble pas indiquer que ce fût une déesse; elle diffère de celles des divinités des monumens hiératiques, et le style n'offre pas un caractère aussi ancien. Il est inutile de s'aventurer sur l'attitude que devaient avoir les bras; on voit que, séparés du corps, le gauche était élevé et le droit rabaissé, et qu'on pourrait les terminer de plus d'une manière. Je répéterai ici ce que j'ai dit dans la description, avant l'observation très-juste de M. Welcker, que la composition moderne, nullement en harmonie avec la partie antique, est due au caprice du restaurateur italien qui, d'un petit fragment, a voulu faire un bas-relief entier, et s'en est mal tiré. [Haut. 0^m,608 = 1 pi. 10 po. 6 li. — Larg. 0^m,619 = 1 pi. 10 po. 11 li.]. Le fragment irrégulier n'a que quelques pouces de haut et de large.

155. Bacchus, Ariadne et Silène, n° 763, pl. 138, *Carrare*.

Nonchalamment assis sur son char tiré par de dociles lions, le jeune vainqueur de l'Inde, serrant contre son sein sa nouvelle épouse, transporté d'amour et de gloire, marche lentement en triomphe, suivi et précédé de bacchantes, de faunes, de ménades et de satyres qui célèbrent leur dieu par les brillans éclats de leur joie, mêlés aux sons des tympanons, des cymbales et des crotales. Des bacchantes forment des danses autour du char, et cherchent à attirer les regards de Bacchus par leurs charmes et l'abandon de leurs mouvemens. Le vieux Silène ivre, appuyé sur deux faunes, peut à peine se soutenir sur sa patiente monture, que deux égipans âgés se chargent de conduire, tandis que le jeune faune qui le devance, faisant retentir sa double flûte, se laisse aller à sa pétulante gaîté. Cette scène, bien conçue, offre une jolie composition, pleine de mouvement et riche de détails; l'exécution en est soignée et la conservation très-bonne. Mais, d'après les airs de tête, le style des figures, la forme du char, celle des vases et des instrumens, il paraît qu'élevant de justes doutes sur l'antiquité de ce bas-relief, on pourrait le regarder comme une production moderne de l'Italie, et peut-être de l'école de Florence. En mettant une sonnette au collier de l'âne de Silène, on a suivi ce que nous offrent des peintures antiques et d'autres monumens, et entre autres celui du 95, n° 673, pl. 181, où le dromadaire monté par un génie porte une sonnette au cou. L'âne de Silène en a aussi une dans un bas-relief du Musée de Dresde. *August.*, pl. 212. [Long. 1^m,717 = 4 pi. 4 po. 5 li. — Haut. 0^m,749 = 2 pi. 3 po. 8 li.]

156. AUTEL, n° 374, pl. 121, *marbre de Paros.*

Ce grand autel cylindrique, orné de guirlandes et de bucranes, en style grec assez ancien, paraît, d'après les feuilles de vigne et les grappes de raisin, les guirlandes, et le *crédemnon,* large bandelette bachique qui les entoure, avoir été consacré à Bacchus. Trouvé à Délos, il a été acquis pour le Musée royal il y a quelques années. [Haut. 0m,975 = 3 pi.]

157. AUTEL CONSACRÉ A BACCHUS, n° 787, pl. 130, *marbre grec.*

Ce bel autel, un peu plus grand que celui qui précède, et de la même forme, lui est presque entièrement semblable; il n'en diffère que par le profil de la partie supérieure à laquelle le quart de rond creux ou en scotie donne un caractère particulier, et par quelques détails dans les guirlandes. De même que l'autre, cet autel devait être consacré à Bacchus et à Cérès, divinités également chères aux hommes par leurs bienfaits, et dont les cultes étaient souvent réunis. Ce monument a été rapporté de Délos par M. le capitaine de vaisseau Demelay.

Délos, cette île si célèbre par le culte d'Apollon, par son temple et par ses monumens, mériterait bien qu'on s'en occupât plus qu'on ne le fait, et qu'on écoutât les vœux des savans et des artistes. Des fouilles bien entendues produiraient certainement des statues, des bas-reliefs, des inscriptions. Dans plusieurs parties de cette île sacrée, le sol est jonché de fragmens antiques, d'autels, de tronçons de belles colonnes des marbres les plus précieux, partout accumulés, et qu'on trouve jusque sur le bord de la mer. Les enlever serait la chose la plus facile pour des équipages de bâtimens de guerre ou d'autres qui les prendraient en lest. Tous ces blocs, ces beaux restes de l'antiquité, paraissent, du moins était-ce ainsi il y a quelques années, appartenir au premier occupant. A présent, peut-être, les Grecs y font-ils plus d'attention, sans y attacher beaucoup plus de prix ou en faire plus usage. Enfin si, d'une manière ou d'une autre, on pouvait se procurer ces masses de marbres statuaires, ce serait véritablement une bonne fortune pour nos sculpteurs et pour le gouvernement, à qui des marbres blancs de Paros, de Phrygie, de Carie, etc., reviendraient à meilleur marché, sans comparaison, que les marbres, sans cesse défectueux, que nous tirons à grands frais d'Italie. Ce serait alléger d'autant le tribut que nous payons à Carrare, qui nous traite en gens qu'elle croit avoir un besoin indispensable de ses marbres, dont elle ne nous envoie que les rebuts des statuaires de Rome et de Florence. [Haut. 1m,232 = 3 pi. 9 po. 6 li.]

158. GÉNIE BACHIQUE SUR UN BOUC, n° 399, pl. 181. — BERGER GARDANT DES CHÈVRES (183), n° 387, pl. 144.

Ces petits bas-reliefs faisaient, à ce qu'il paraît, autrefois partie de celui de la pl. 181-183, n° 387; et, quoiqu'ils soient séparés au Musée, où l'un (le n° 399) orne le piédestal d'une statue de Cupidon, et l'autre (le n° 387)

celui d'une Psyché, peut-être eût-il été mieux de les réunir ici sur la même planche. Ce sont de ces détails et de ces perfectionnemens qui échappent dans le classement et la disposition d'un ouvrage aussi considérable que celui-ci. Mais on peut réparer ce léger tort en rapprochant et décrivant ensemble dans le texte ces deux bas-reliefs. — La composition au reste est peu de chose, mais cependant assez agréable. Un jeune et beau berger, la poitrine et le bras gauche enveloppés dans sa nébride, tenant de la main droite son *pedum*, s'appuie contre un arbre; sa tête a été très-mutilée. Près de lui est son chien. Ils gardent quatre chèvres qui broutent une herbe rare et des broussailles au milieu des rochers, sur le sommet desquels l'une d'elles est couchée. D'un autre côté, probablement sur la gauche, était un amour enfant, ailé, monté sur un bouc et le tenant par une de ses cornes; sans doute il veut se mettre en garde contre les cabrioles et les boutades de cet animal capricieux et pétulant. Celui-ci est assez fier pour justifier ces précautions; on dirait qu'en arc-boutant ses jambes de devant il médite quelque saut et d'aller rejoindre ses chèvres. Son petit cavalier semble le flatter de la main et le calmer. Cet animal est d'un beau style. Plus loin un autre Cupidon décoche une flèche vers le ciel. Cette composition donnerait peut-être l'idée qu'on y a représenté Endymion faisant paître ses troupeaux sur les rochers du mont Latmus. On sait que quelquefois on l'a représenté debout, quoique endormi; l'Amour décocherait un de ses traits contre le sein de la chaste reine des nuits; et l'autre amour, monté sur un bouc, serait l'emblême de la hardiesse de cet enfant, qui ose même s'attaquer aux dieux. Au reste, je ne hasarde ceci que comme une conjecture qui, si elle était admise, donnerait de l'intérêt à ces petits bas-reliefs qui, du côté de l'exécution, ne sont pas sans quelque mérite. [Bas-relief du Berger, etc., haut. 0^{m},791 = 2 pi. 5 po. 3 li. — Larg. 0^{m},420 = 1 pi. 3 po. 6 li. — Bas-relief de l'Amour, etc., haut. 0^{m},310 = 11 po. 6 li. — Larg. 0^{m},670 = 2 pi. 0 po. 9 li.]

159. MÉNADE ET GÉNIE BACHIQUE, *mar.*, frag., n° 758, pl. 183.

Ces deux petites figures, qui faisaient partie d'un ou de deux bas-reliefs, et dont l'une est un jeune homme ailé, la tête ceinte d'une bandelette, l'autre une femme couronnée de lierre, et qui tient un pedum, peuvent être une ménade et un génie, peut-être est-ce *Acratus*, qui présidait au vin pur, compagnon chéri de Bacchus, et auquel on donnait des ailes. [Haut. du génie, 0^{m},265 = 9 po. 10 li. — Haut. de la ménade, 0^{m},274 = 10 po. 2 li.]

160. BACCHANALE, *marbre*, n° 82, pl. 225.

La suite de scènes bachiques que présente ce bas-relief de très-petite dimension est agréable, et les figures en sont bien dessinées. Des bacchants, des ménades et un vieux pan se sont réunis pour célébrer Bacchus dans un endroit fermé, ce qu'indiquent les draperies dont il est tendu. Ils sont à demi couchés à terre des deux côtés d'un grand cratère qui les sépare, et où ils se réunissent sans doute pour y puiser le vin qui doit animer leurs

plaisirs. Sur notre gauche, un jeune homme tient pressée sur son sein et contemple avec langueur une jeune femme à demi nue, les cheveux épars, et qui semble n'avoir rien à lui refuser. Rien n'indique particulièrement que ce soient Bacchus et Ariadne. Assis à terre, près de ce couple amoureux, un enfant semble emboucher une trompette et célébrer le triomphe; cependant il est plus probable que c'est un génie bachique qui boit dans une corne ou un rhyton; et sa pose, qui paraît chancelante, me ferait admettre cette explication préférablement à l'autre. Un faune, d'un âge mur, se soulève pour verser à boire à une ménade, et leurs regards qui se rencontrent semblent exprimer d'autres désirs que celui de vider une coupe. Plus loin, de l'autre côté du cratère, un amour enfant joue avec une panthère qu'il saisit par la queue, et qu'il menace de son *pedum*. Ce pourrait être le génie *Acratus;* peut-être défend-il le cratère confié à sa garde, et où l'animal bachique voudrait se désaltérer. Un vieux faune, retourné vers le génie, semble l'encourager et gourmander du geste la panthère. A l'extrémité de la scène un pan couché sur son outre, qui par ses plis indique qu'elle est en partie épuisée, en tient l'orifice de la main gauche. Levant ses yeux languissans vers le ciel, comme pour invoquer le dieu du vin, il va compléter son ivresse en vidant le grand canthare qu'il a dans la main droite, et qu'il ne soulève qu'avec peine. On peut remarquer dans ce bas-relief l'adresse avec laquelle le sculpteur a su disposer avec aisance son sujet dans un espace qui ne lui offrait que très-peu de hauteur. [Haut. $0^m,171$ = 6 po. 4 li. — Long. $1^m,601$ = 4 pi. 11 po. 2 li.]

161. Génie de Bacchus, n° 26 *bis,* pl. 182. Voyez 101.

162. Génie de Bacchus, n° 493, pl. 192. Voy. 87, p. 369.

163. Génies de la danse et de la musique, n° 493, pl. 192. Voy. 87, p. 369.

164. Génie du sommeil, n° 493, pl. 192. Voy. 87, p. 369.

165. Génie du sommeil, n° 777, pl. 187. Voy. 70, p. 332.

166. Sommeil portant des pavots, *marbre,* n° 58, pl. 222.

J'avais conservé cette explication que Visconti, dans sa notice du Musée royal, donne en deux mots de ce bas-relief, dont le travail médiocre annonce qu'il appartient à des temps de la sculpture romaine bien près de sa décadence. M. Raoul-Rochette trouve un autre sujet dans cette composition. Ce savant applique aux épisodes de l'histoire de Thétis et de Pélée, très-célèbre, il est vrai, dans l'antiquité, et que les artistes reproduisirent souvent sur les monumens, un grand nombre de bas-reliefs et de peintures où, jusqu'à présent, les archéologues les plus habiles, les Winckelmann, les Visconti, avaient cru voir d'autres sujets. Il se peut que M. Raoul-Rochette ait quelquefois raison contre eux, et de nouvelles découvertes en

archéologie ont dû faire naître de nouvelles interprétations. Cependant, bien que ce savant soutienne ses opinions avec esprit et érudition, et malgré les aperçus nouveaux et intéressans qu'il développe dans ses monumens inédits et leurs nombreuses notes, il est difficile d'être toujours d'accord avec lui, et de regarder comme établies d'une manière satisfaisante et même plausible toutes ses explications (1).

M. Raoul-Rochette (2) croit découvrir dans notre bas-relief Pélée épiant le moment où, profitant du sommeil de Thétis, il pourra vaincre la résistance que cette déesse opposait à son amour, et il prend le jeune personnage qui s'appuie sur la déesse plongée dans le sommeil, pour une de ses compagnes, peut-être la nymphe Psamathé, qui veille à son repos. Mais, ainsi que l'a déjà fait observer M. Letronne (3), cette figure, de proportion deux fois plus petite que la femme morte ou endormie du sommeil éternel, est un enfant, et paraît un petit garçon. La tête étant moderne, on ne voit plus quelle était l'expression de celle qu'elle a remplacée. D'après son attitude, son abandon, et ses petites mains qu'il laisse aller, l'on peut juger qu'il est dans l'affliction, et l'on ne saurait y voir une nymphe qui veille. Cet enfant doit être celui de cette femme, et l'homme qui est à ses pieds est son mari. M. Raoul-Rochette fait observer qu'il est dans le costume héroïque, et que cette circonstance exclut l'idée que ce puisse être l'époux de cette femme. Mais à l'époque où l'on peut placer ce bas-relief, les sculpteurs romains n'étaient pas très-scrupuleux sur le costume. Une urne cinéraire, n° 527 du Musée royal, pl. 184, offre aussi un homme nu, sa chlamyde sur l'épaule, coiffé d'une manière singulière, et qui ne rappelle nullement un personnage héroïque; on en trouverait d'autres exemples dans des bas-reliefs funéraires romains des bas temps. Il est probable qu'alors on représentait souvent sur les tombeaux des sujets allégoriques qui se rapportaient à la personne défunte, plutôt que des traits tenant à la plus ancienne mythologie, dont les souvenirs s'effaçaient tous les jours. Car il est fort à présumer qu'il était peu d'artistes qui s'enfonçassent dans les profondeurs de l'histoire de leur pays, ou de celle de leurs dieux, dont le crédit allait chaque jour en s'affaiblissant, et ils ne devaient en avoir que des notions élémentaires. Peut-être, pour faire preuve de son érudition, leur en suppose-t-on beaucoup plus qu'ils n'en avaient. L'esprit qu'on leur prête est celui que l'on veut montrer, et l'on croit déployer une sagacité supérieure en cherchant à remplacer les idées reçues et qui se présentent sans peine, par d'autres que l'on poursuit et que l'on découvre avec effort dans les plis et les replis de l'antiquité, ou souvent dans des scholiastes de temps très-postérieurs, et qui n'allèguent pas leurs autorités. Les anciens artistes n'y mettaient certainement pas tant de malice. Peut-être aussi, en donnant de

(1) Voyez dans le 1er vol. des *Monuments inédits* de M. Raoul-Rochette les explications des planches II; III, n° 1; IV, n° 1; V, nos 1, 2; X A, nos 1, 2, 3; XI, XXII; et dans le *Journal des Savans*, mai et septembre 1829, deux articles de M. Letronne.

(2) *Mon. inéd.*, v. I, pl. 5, p. 19-46.

(3) *Journal des Savans*, mai 1829, p. 282-296.

leurs ouvrages, comme ordinairement Visconti, les explications les plus simples, court-on moins de risques de s'égarer, et est-on plus près de la vérité, qu'en suivant la marche mystique et tortueuse de certains savans étrangers et de leur école. Il y est aujourd'hui de mode de traiter légèrement et avec une sorte de dédain les connaissances archéologiques de Visconti, que d'autres, avec plus de raison, regarderaient comme l'archéologie personnifiée; et il me semble que, plus on lit ses ouvrages, plus on est frappé et persuadé de sa profonde érudition, de sa sagesse et de sa sagacité.

Quant à notre bas-relief, on peut encore faire observer que ce fut sur le mont Pélion que, d'après les conseils du centaure Chiron, Pélée surprit Thétis endormie. Ici nous voyons une femme couchée sur un lit, et sa tête repose sur un coussin; et en outre la tapisserie qui forme le fond du bas-relief indique assez que la scène se passe dans un appartement, ce qui ne ressemble guère aux rochers et aux antres du Pélion. Il me paraît donc que l'explication de M. Raoul-Rochette n'est pas admissible, et que l'on peut, en toute sûreté, voir ici un de ces sujets funèbres et allégoriques si communs sur les monumens romains : un mari et un enfant qui déplorent la perte l'un de sa mère, l'autre de sa femme. Il est naturel que l'amour qui les unissait, et que l'on a personnifié, reparaisse encore, avec l'expression de la douleur, dans cette scène lugubre et de séparation éternelle. Le génie qui porte des pavots était pour les anciens celui qui faisait succéder à la vie un sommeil sans réveil. Les deux torches éclairaient les funérailles, et, sur les monumens funèbres, elles ne sont pas toujours renversées comme emblême de la mort.

Ce bas-relief ornait le tombeau de *Claudia Fabulla,* fille d'un *Flavius,* et lui a été consacré par *Titus Flavius Euphranor,* et par son mari *L. Varius Spendo,* que nous voyons assis à ses pieds. Titus Flavius Euphranor serait son fils, qu'elle aurait eu d'un premier mari *Titus Flavius,* ou qui aurait pris le nom de son grand-père. S'il en est ainsi, il serait toujours assez singulier que le fils fût nommé avant le mari, à moins qu'étant d'un premier mariage, on ne pensât qu'il avait eu le premier des droits à la tendresse de Fabulla, qui ne laissait pas d'enfans de son second époux. Ce bas-relief vient de la Villa Borghèse; l'inscription est donnée inexactement, p. 75, par Manilli, qui met MANIBVS au lieu de MAN, et il omet la dernière ligne. Il en est de même de Montelatici, qui, p. 230, donne I. VARIVS pour L. VARIVS. Voy. Gruter, p. 855, n° 12. [Haut. 0m,329 = 1 pi. 0 po. 2 li. — Larg. 0m,621 = 1 pi. 11 po. 4 li.]

167. Vase de Dorsay, *marbre,* n° 738, pl. 145.

168. Bacchus et les Pléiades, n° 738, pl. 145.

Le sujet curieux sculpté sur ce vase, qui a appartenu à M. de Dorsay, lui a donné une grande célébrité; il a souvent été cité par plusieurs auteurs, et entre autres par Dupuis, qui, dans son ouvrage sur l'origine de

tous les cultes, s'en sert comme d'un monument astronomique authentique qui vient à l'appui de son système. M. Creutzer, savant archéologue d'Heidelberg, sur la foi de Dupuis, le donne aussi dans son *Dionysos*, ou *Histoire de Bacchus*, ainsi que M. Böttiger dans la *Mythologie des Beaux-Arts;* Millin l'a placé, sans ajouter aucune réflexion, dans sa *Galerie mythologique*, v. I, pl. 70. Le bas-relief de ce vase, de forme Médicis, d'un beau travail, représente Bacchus, vêtu à mi-corps d'une draperie, tenant à la main une massue, et, ce qu'il y a de plus remarquable, avec la tête et les pieds de taureau, tel que le figuraient dans leurs chants les femmes d'Élide, qui l'invoquaient en chantant : « Viens à nous avec tes pieds « de taureau. » Il conduit le chœur des sept pléiades, nymphes qui, ainsi que les hyades, avaient été chargées de la première enfance de Bacchus, et à qui le soin qu'elles avaient pris de ce fils chéri de Jupiter avait mérité l'honneur d'être placées parmi les constellations, et de présider les unes, les hyades, aux pluies et aux orages qui rafraîchissent la terre, les autres à la verdure dont elle se pare au printemps. Les cornes que l'on voit à quelques têtes rares de Bacchus jeune l'offrent ou sous le caractère d'Osiris, ou du Soleil dans sa force, caractérisé par le taureau, ou bien, d'après des traditions moins relevées, et qui n'auraient rien de mystique, elles peuvent rappeler que ce dieu fit avec des cornes de bœuf les premiers vases à boire ou rhytons; c'était un bienfait et une illustration digne du dieu de la vigne et des buveurs, et ils méritaient de passer d'âge en âge. Le taureau dionysiaque ceint de lierre, et le taureau à tête humaine qui représente Bacchus, le dieu hébon des Campaniens, ou qui avait rapport à ses mystères, sont fréquens sur les médailles de la Campanie et de la Sicile, ainsi que sur des pierres gravées et d'autres monumens. Mais ce bas-relief serait le seul monument qui offrirait une divinité grecque sous des formes humaines avec une tête d'animal, et ce serait une imitation curieuse du système mythologique et iconographique des Égyptiens. Malheureusement le style des figures de cette composition, la manière dont elles sont drapées, leurs expressions affectées, et la mollesse de travail du bas-relief ne permettent pas de le croire antique. On sait même positivement qu'il a été fait à Rome, par le sculpteur Lazzerini, qui, d'après les conseils de quelque savant, aura reproduit une scène mythologique indiquée par les auteurs anciens, et dont la fraude a réussi à induire en erreur plusieurs écrivains modernes d'un grand savoir, mais plus familiarisés avec le style des anciens, dans leurs ouvrages littéraires, qu'avec celui de leurs monumens de sculpture. [Haut. 0^{m},080 — 3 pi. 3 po. 11 li.]

169. FAUNE CHASSEUR, n° 477, pl. 178, *marbre de Carrare.*

Ce jeune faune, qu'il est aisé de reconnaître à ses oreilles en pointe et à l'ample pardalide jetée sur son épaule gauche, et qui recouvre le rocher sur lequel il est assis, joue avec sa panthère apprivoisée dont il tient la patte gauche. Elle est sans doute dressée à la chasse comme le sont encore

aujourd'hui aux Indes l'ocelot et le guépard, animaux du même genre, et qui se dressent très-facilement. Elle a probablement aidé le faune chasseur à prendre le lièvre qu'il tient en l'air, et qui, encore vivant, est très-effrayé des mouvemens et de la gueule de la panthère. Il ne restait que les pattes de devant du lièvre; mais elles suffisaient à indiquer d'une manière sûre sa restauration ainsi que celle du bras du chasseur. Il est à croire que le lièvre que l'on voit, le long d'un arbre, suspendu à l'une des anses d'un hermès, que recouvre la chlamyde du faune, est une offrande de sa chasse à quelque divinité champêtre, ou à Diane. C'étaient de ces hommages que les anciens négligeaient rarement; ils intéressaient à leurs succès des dieux jaloux qui ne souffraient pas qu'on les oubliât, et qu'on croyait disposés à punir, souvent d'une manière terrible, de pareils oublis. Le bâton dont la partie recourbée et noueuse sort de dessous la chlamyde est le *lagôboleion* (*lagos*, lièvre, *ballein*, lancer, frapper), dont on se servait pour la chasse du lièvre. Il fallait avoir l'adresse de le lui lancer avec force, entre les jambes, lorsqu'il était en pleine course. Ce beau bas-relief, de l'école gréco-romaine, est très-remarquable par sa grandeur, par la beauté du dessin, du style, par la pureté du modelé et le fini de l'exécution. Il a souffert en quelques parties; cependant les plus importantes, telles que la tête, le dos ou le torse, et une partie des cuisses et des jambes, sont bien conservées. La portion de la pardalide qui couvre le dos, et celle sur laquelle est assis le faune, le rocher qui y correspond en dessus et en dessous, le bras droit à partir de l'épaule, la moitié de la cuisse et du devant de la jambe droites, le bout du pied gauche du faune, sont dus à des restaurations, ainsi que la tête, le cou et la jambe gauche de derrière de la panthère. Ce beau monument, qui a dû servir d'ornement à quelque grand édifice, faisait partie de la collection Albani. Il a été publié dans les *Monum. du Musée*, t. II, p. 17; dans le *Musée Français;* Bouillon, dessin.; R.-U. Massard, grav.; cette planche est fort belle; dans Bouillon, t. I. [Haut. 1^{m},787 — 5 pi. 6 po. — Larg. 1^{m},177 — 3 pi. 7 po. 6 li.]

170. Faune dansant, n° 190, pl. 179, *marbre.*

Nu, le thyrse à la main, sa pardalide nouée sur la poitrine et flottant sur le dos, les cheveux hérissés sur le front, ce jeune faune, s'élançant transporté de plaisir, est prêt à laisser échapper de sa main le canthare qu'il vient de vider. Il faisait sans doute partie de quelque orgie; sa tête rejetée en arrière est le signe de l'enthousiasme bachique. [Haut. 0^{m},491 — 1 pi. 6 po. 2 li. — Larg. 0^{m},301 — 11 po. 2 li.]

171. Faune dansant et une Panthère, n° 195, pl. 179, *marbre.*

Ce jeune suivant de Bacchus, dont on ne voit pas la queue, mais qu'on reconnaît à son oreille faunesque pointue, n'éprouve encore que les premiers effets de la liqueur bachique. Accompagné de sa fidèle panthère et se jouant avec elle, il chante et danse en honneur du dieu de Nysa. Il se pourrait qu'il eût fait partie du même bas-relief que le faune précédent,

avec lequel il a beaucoup de conformité, pour la grandeur, le style et le travail. La moitié de ses deux bras et la partie inférieure de la jambe droite sont restaurées. [Haut. 0m,491 — 1 pi. 6 po. 2 li. — Larg. 0m,379 — 1 pi. 2 po.]

172. Faune punissant son fils, n° 421, pl. 128.

Il a attaché les mains de cet enfant qui les tend vers lui en jetant ses regards en arrière. Le père tient son *pedum* élevé, ou peut-être une tige légère de férule sèche; il ne paraît pas très-courroucé, et ce n'est probablement qu'un jeu ou une simple menace, et le faunisque en sera quitte pour sa peur et pour une réprimande. Une chèvre couchée est le calme témoin de cette scène familière. Dans le haut, une panthère, sous un cep de vigne enlacé à un arbre, en dérobe les raisins, dont ces animaux passaient pour être très-friands. Ce bas-relief orne le côté à notre droite du sarcophage décrit 148-149, pl. 127, et est à l'opposé de celui qui précède.

173. Autel de dieux champêtres, n° 531, pl. 167.

Cet autel triangulaire, ou plutôt cette belle base d'un grand candélabre, fait pendant, au Musée royal, à celle du n° 523 décrite p. 343. Elle offre le même système d'ornemens, mais avec quelques légères variétés dans les feuillages et le perlé de la corniche, formé ici par des perles oblongues séparées par deux rondes. Les bandelettes qui ressemblent à des olives enfilées offrent aussi des différences avec celles de l'autre monument. Celles-ci ne sont pas renouées de petits liens, et ne donnent pas aussi bien que les autres l'idée du *stemma,* de la *tænia* ou de l'*infula* sacrée en laine, dont on parait les autels et les victimes, et sur lesquelles nous nous sommes assez étendu, p. 110 et 343, pour ne plus y revenir ici. Des tragélaphes cornus, ailés et accroupis, entremêlés de rosaces, de palmettes et d'enroulemens, forment une riche base à cet élégant monument, qui vient de la Villa Borghèse, salle 4, nos 19, 20, 21. Le grand et beau vase en serpentin, avec les anses prises dans la masse, qui surmonte cette base, est un ouvrage moderne d'une belle exécution, voy. 657, pl. 261. [Haut. de l'autel, 1m — 3 pi. 0 po. 11 li. — Haut. du vase, 0m,708 — 2 pi. 2 po. 2 li.]

174. Dieux champêtres, n° 531, pl. 169.

Un pan aux cuisses et aux pieds de chèvre, tenant sa syrinx et son *pedum,* un jeune bacchant portant son thyrse, et un faune chargé d'un grand vase, vont sans doute célébrer quelque fête de Bacchus. Le bacchant, la tête baissée, s'entourant le bras gauche de son ample pardalide, et la portant en avant comme un bouclier pour se défendre sans qu'on songe à l'attaquer, paraîtrait avoir déjà pris quelque à-compte sur les plaisirs de l'orgie, et n'avoir pas sa tête et ses jambes tout à fait à lui. Le vieux pan, en se retournant, semble le plaisanter sur l'état où il se trouve avant que la fête soit commencée, et il regrette probablement de n'être pas encore au même point, et de n'avoir pas comme son jeune compagnon rendu

30.

quelques visites au vase que porte le faune. Les figures, disposées une à une sur les côtés de la base triangulaire, n° 531, pl. 167, sont bien dessinées, d'une bonne exécution et d'une excellente conservation.

175. ÉGIPAN JOUANT DE LA DOUBLE FLÛTE, n° 421, pl. 128.

Ce bas-relief, d'une exécution peu soignée, et qui sent la fabrique, orne à notre gauche le côté du sarcophage décrit 148, pl. 127. Ce vieil égipan ou pan capripède à cornes, oreilles et pieds de chèvre, joue de la double flûte en dansant devant un hermès, sans doute celui de quelque divinité champêtre. Devant lui est une ciste mystique d'où s'élance un grand serpent sacré. L'égipan n'a rien à en redouter : initié aux mystères dionysiaques, il vivait familièrement avec ces reptiles qui y étaient consacrés. Cette ciste, de même que les autres représentations de ce sarcophage, indique sans doute que celui qu'il devait renfermer avait eu part aux initiations. On peut remarquer les oreilles de chèvre longues et tombantes de l'égipan, qui sont propres à certaines espèces de chèvres. Au-dessus de ce bas-relief un bouc, sous un berceau tapissé de lierre, a près de lui une corbeille de raisins. Des masques de Bacchus et d'Ariadne couronnés de grappes et de demi-palmettes s'élèvent aux deux angles du sarcophage.

176. SATYRE ET VIEILLARD, n° 493, pl. 192. Voy. 87, p. 370.

177. CIPPE D'AMEMPTUS, n° 325, pl. 185, inscript. pl. XVII, *marbre pentélique.*

Ce bel autel est remarquable non-seulement par la richesse de ses ornemens, exécutés avec soin, mais encore par sa conservation qui est très-bonne. Aux quatre coins s'élèvent de grandes torches allumées, dont deux sont supportées par des têtes de sangliers, ce qui pourrait faire penser que c'est une sorte de consécration à Diane, et que celui à la mémoire duquel il fut consacré était chasseur. Ces torches allumées n'indiqueraient-elles pas aussi qu'il s'est élevé ce monument de son vivant. De distance en distance ces torches sont serrées de liens, sans doute pour maintenir les branches de pin dont elles étaient faites. On a fait de ces liens des ornemens, et même dans le haut les torches de la face sont entourées d'un rang de grosses perles, ou plutôt de fruits ou de baies qui en ont la forme. Ces guirlandes de fruits et de fleurs qui décorent le tour de l'autel et encadrent le cartel de l'inscription, représentent celles qu'aux jours de fêtes on prodiguait aux autels, et dont l'art s'empara pour en faire des ornemens que le temps respectait davantage. On doit faire remarquer le bel aigle aux ailes éployées posé sur la guirlande, et symbole de l'immortalité; il est à regretter que sa tête n'existe plus. Le masque de Silène suspendu à ces festons rappelle ou des fêtes ou l'initiation bachique, de même que les sacrifices sont retracés par les massacres d'un chevreuil et d'une chèvre, ornés de bandelettes et appendus comme ils l'étaient aux frises des premiers temples. Les bandelettes en forme d'olives tombant de chaque côté des guirlandes ont consacré

l'autel et l'ont mis sous la protection des dieux. Il a été question de cet ornement sacré p. 343. Sur chacun des côtés de l'autel, au milieu de branches de laurier, deux oiseaux sont perchés sur un élégant cratère; l'un y boit, l'autre saisit un papillon, emblême de l'âme, et l'on pourrait y trouver deux allusions, l'une à la vie et l'autre à la mort. On sait que ces sortes de représentations allégoriques sont très-fréquentes sur les monumens funèbres. Au revers de l'autel, sur une *anclabris*, table de sacrifice ordinairement en bronze, et souvent enrichie de métaux plus précieux, est placé un vase à verser le vin, une *œnochoé* à une anse, et qu'on est convenu d'appeler *préféricule*, quoique ce ne soit pas la forme du vase désigné sous ce nom par Festus. A côté sont une patère à fond ciselé, élevée sur un support de manière à ce que ce fond soit en vue, et une *sesccspita*, large couteau de sacrifice enfermé dans son étui. Un bel ornement de feuilles de chêne et de palmettes, groupe de siliques, peut-être du caroubier, très-répandu sur les ornemens funèbres, même les plus anciens, entoure avec élégance le pied de l'autel, et soutient un joli bas-relief dont nous parlerons tout à l'heure. On voit que cet autel réunissait, dans le langage allégorique des ornemens, tout ce qui, ayant rapport aux fêtes, aux funérailles, aux sacrifices, réveillait les idées de la vie et de la mort. L'inscription porte qu'il a été consacré aux manes d'*Amemptus*, affranchi probablement de l'impératrice *Livie* (*Diva Augusta*), déesse auguste, par ses affranchis *Lalus* et *Corinthus*. Le nom d'*Amemptus* est rare dans les inscriptions; il ne se trouve pas parmi celles du *Columbarium* de la Maison de Livie, publié par Gori. Gravé dans les *Monum. du Musée*, t. IV, pl. 40; *Mus. Bouill.*, t. III, *Cip. choisis*, pl. 2. [Haut. 0m,954 = 2 pi. 11 po. 3 li. — Larg. 0m,785 = 2 pi. 5 po. — Épaiss. 0m,480 = 1 pi. 5 po. 9 l.]

178. Génies et Centaures, n° 325, pl. 186.

Cette agréable composition orne la face principale de l'autel funèbre d'Amemptus. Deux jolis enfans, Amour et Psyché, que l'on reconnaît à leurs ailes de papillon, sont montés, Psyché sur le dos d'une centauresse, et Cupidon sur un centaure. Celui-ci joue de la lyre et sa compagne de la double flûte. Les deux enfans ailés complètent ce petit concert en y mêlant, l'un les sons de sa flûte, l'autre le bruit de petites cymbales. On ne saurait dire si c'est le plaisir que le couple centaure trouve à ces accords qui fait lever ainsi à l'un et à l'autre une des jambes de devant, ou s'ils frappent du pied pour battre la mesure. On sait que ces êtres fantastiques passaient pour aimer passionément la musique, et l'on en voit souvent dans les bas-reliefs et les peintures antiques jouer de la lyre en traînant le char de Bacchus (1); et Chiron, le plus célèbre des centaures, apprit la musique à Achille et à d'autres héros. On pourrait aussi, avec M. Pelet-Radel, voir dans cette scène un emblême du pouvoir de la musique, dont le charme

(1) Voy. 148, pl. 127; *Mus. Pio-Clem.*, t. IV, pl. 22; *Gal. Giustiniani*, t. II, n° 164; *Admiranda*, 54; *Pitture d'Ercolano*, t. I, pl. 38.

dompte ces centaures. Les centaures étant aussi des habitans des enfers, ainsi que le chante Virgile (1), convenaient à des monumens funèbres, et, comme ils étaient de la suite de Bacchus, ils pouvaient avoir rapport aux initiations. Cet Amour et cette Psyché, emblème de l'âme, offraient des allusions à la vie et à la mort, ou au passage à une autre vie; et l'harmonie de ces instrumens était le symbole des plaisirs purs dont jouissaient les âmes vertueuses admises aux Champs-Élysées ou dans les îles fortunées. Lessing, dans ses dissertations sur la manière dont les anciens ont représenté la mort (2), pense que ces deux enfans pourraient être les génies du sommeil et de la mort, ce qui est un peu hasardé, et que le cratère et le rhyton renversés aux pieds des centaures seraient des emblèmes de la vie et de la mort. Ce qui appuierait cette idée, ce serait le fluide qui s'échappe du cratère: c'est la vie qui s'écoule, et ces images allégoriques sont fréquentes sur les monumens funèbres. Mais si l'on n'a pas recours à l'allégorie, ces vases seront ceux dont se servaient si volontiers les centaures, fort adonnés au vin, qui causa chez eux bien des désordres, témoins ceux qui ensanglantèrent les noces de Pirithoüs; ou bien l'on pourrait y voir les prix proposés pour cette joute musicale.

179. Centaure arrêtant une Femme, n° 128, pl. 147, *m. pentél.*

Ce bas-relief de haute saillie, important par la manière large et facile dont il est traité, et pour avoir fait partie du Parthénon d'Athènes, représente un vieux centaure s'emparant d'une femme qui s'efforce d'échapper à ses poursuites. On sait que les centaures jouent un rôle important dans l'histoire de la civilisation des premiers temps de la Grèce; ils paraissent dans celle d'une foule de héros; leurs combats contre les Athéniens, les Lapithes, leurs hauts faits, étaient des traditions consacrées, et qui, de bonne heure, entrèrent dans le domaine des arts. Ils faisaient partie de la composition de la plupart des métopes de la frise extérieure du Parthénon, de même que de celle du temple d'Apollon Épicurius (de bon secours), à Bassæ dans le Péloponèse. Cette métope-ci était entre le dixième et le onzième triglyphe de la partie sud du Parthénon. Exécuté dans l'école de Phidias, et probablement d'après ses dessins, cet ouvrage montre comment les grands maîtres de cette brillante époque traitaient la sculpture architecturale, suivant les endroits qu'elle devait orner. Celle-ci, en plein air et destinée à être vue de loin, est de haut-relief et presque de ronde-bosse; les détails y sont vigoureusement accusés, et la lumière y produisait des effets prononcés. L'on y reconnaît un système et des procédés de sculpture très-différens de ce que présentent les bas-reliefs de la frise extérieure de la Cella du Parthénon, qui, d'une saillie beaucoup plus douce, sont d'un effet plus suave et plus harmonieux. Voyez ce qui a été dit p. 219.

D'après ce que l'on sait d'Alcamène et de son goût pour représenter des centaures, dont il avait sculpté les combats avec les Lapithes, on pourrait

(1) *Énéide*, l. v, v. 286.

(2) Recueil de Jansen, t. II.

croire que cette partie de la décoration du Parthénon fut confiée au talent de cet élève chéri de Phidias, et qu'il en dirigea l'exécution. Parmi les sujets dont il avait orné le fronton du temple de Jupiter, à Olympie, il y avait un centaure qui, comme celui-ci, veut enlever une jeune fille (1).

Ainsi que les autres métopes qui sont au Musée britannique, celle-ci a beaucoup souffert de la manière maladroite et barbare dont elles ont été arrachées et précipitées de la frise. Les têtes et quelques parties ont été restaurées au Musée royal, d'après un dessin que le marquis de Nointel avait fait faire en 1674 par Carrey, lorsque cette métope existait encore presque en entier, et qui se trouve au cabinet des estampes de la Bibliothèque royale avec les autres dessins de Carrey. Cependant les têtes de notre bas-relief n'offrent nullement le style de celles des autres métopes. Au reste, comme elles ne sont qu'en plâtre, il est facile de remédier à leurs défauts. Ce monument provient de la belle collection du comte de Choiseul-Gouffier, dont une partie a été acquise en 1818 au compte de S. M. Louis XVIII. L'Angleterre, ayant un grand nombre de métopes du Parthénon, tenait à augmenter sa collection; la Bavière, riche en sculptures d'Égine, désirait y ajouter ce bel échantillon de celles du Parthénon. Elles disputèrent chaudement ce bas-relief au Musée royal, qui avait à cœur de le réunir au beau fragment de la frise de la Cella (2), qui nous vient aussi du comte de Choiseul. La vente fut vive et les enchères furent poussées avec ardeur, et beaucoup au delà de ce qu'eût valu ce morceau s'il n'y avait pas eu une si redoutable concurrence. Enfin, nous l'emportâmes, et il fut payé 26,400 fr. Cette vente des antiquités rapportées par le comte de Choiseul, la plus riche qu'il y ait eu, fut très-animée et très-curieuse : des marchands d'antiquités pleins de zèle pour le Musée royal me proposèrent de faire des fonds et de se cotiser pour aider la liste civile, qui agissait avec une noble libéralité, et pour empêcher que ce bas-relief et d'autres beaux morceaux ne passassent à l'étranger. De 1826 à 1830, la liste civile a fait d'énormes dépenses pour le Musée des antiques. Sans compter plus de 600,000 fr. employés avec un grand talent par M. Fontaine, architecte du roi, pour les riches salles, les plafonds et les armoires du Musée Charles X, formé en 1827, et qui mit une si grande activité dans les travaux du Louvre, la liste civile a dépensé, pour cette magnifique création, sous l'administration de M. le duc de Doudeauville, du maréchal de Lauriston et de M. le V[te] de La Rochefoucauld, près de 1,200,000 francs en acquisitions de vases, de bronzes grecs et romains, et en antiquités égyptiennes. Malheureusement la plus grande partie, les plus considérables et les plus beaux de ces précieux monumens de la terre des Pharaons, qui pourraient nous faire rivaliser avec les antiquités égyptiennes du Musée britannique, sont (1835), et seront probablement encore longtemps en magasin. C'est un grand vide dans ce beau Musée, dont la splendeur rappellera toujours l'auguste et généreux fondateur qui l'avait honoré de son nom. [Haut. 1^{m},356 = 4 pi. 2 po. 2 li. — Larg. 1^{m},417 = 4 pi. 4 po. 5 li.]

(1) Pausanias, *Él.* I, c. X.

(2) Voy. 35, pl. 211.

180. Centaure combattant, n° 115, pl. 148.

Ce combat corps à corps d'un jeune Athénien contre un centaure près de l'étouffer, est encore une des métopes du Parthénon; mais nous n'en avons que le plâtre, qui n'a été placé au Musée royal que pour servir de pendant au bas-relief qui précède. L'original fait partie de la collection de métopes que possède le Musée britannique.

180 *bis*. Combat de Centaures et de Héros, n° 791, pl. 151 *bis, marbre*.

Ce bas-relief, du travail le plus grossier, et où l'on ne retrouve ni caractère, ni aucun talent d'exécution, peut être la copie d'un mauvais sculpteur d'après un original beaucoup meilleur. Un centaure et une centauresse sont aux prises avec quatre guerriers à pied, dont les deux plus jeunes sont déjà terrassés. La centauresse est saisie aux cheveux par un des guerriers âgés qui lui plonge son épée dans le flanc, tandis qu'elle va le frapper avec une énorme branche de pin. Le jeune Phrygien blessé qu'elle foule aux pieds est peut-être le fils du vieillard qui venge sa mort par celle de sa redoutable ennemie. Sur la gauche, un héros nu, casqué, la chlamyde rejetée sur le dos, armé d'un riche bouclier, se défend contre un vieux centaure qui paraît avoir sur la tête un casque fait de la tête d'un loup ou d'un sanglier, et qui a pu faire partie de la peau qui lui sert de ceinture. Tous ces guerriers, presque nus, ont pour chaussure des bottines lacées, comme on en voit dans les bas-reliefs étrusques. Un vase brisé donne lieu de croire que ce combat est la triste suite de quelque débauche, et l'on pourrait y voir une des scènes qui ensanglantèrent les noces de Pirithoüs et d'Hippodamie, et où vinrent aux mains les centaures et les lapithes. Le rang de perles qui ceint la tête du guerrier combattant la centauresse est une parure qui conviendrait à un héros célébrant la solennité de son mariage, et pourrait dans celui-ci faire reconnaître Pirithoüs. L'espèce de crinière en désordre dont est entouré le bas du corps de femme de la centauresse n'est pas ordinaire, et il ajoute à son aspect sauvage. Les pilastres élevés aux angles de cette urne cinéraire étrusque, l'entablement orné qui la couronne, lui donnent un caractère monumental. Mais le style de l'architecture s'opposerait, de même que le style du bas-relief, à ce qu'on le crût très-ancien, et il appartient à un temps où le style étrusque avait entièrement perdu son caractère original, sans gagner sous le rapport du dessin. [Long. 0m,824 = 2 pi. 6 po. 6 li. — Haut. 0m,460 = 1 pi. 5 po.]

Un jeune homme à demi couché, et appuyé sur des coussins (pl. 214 *bis*), sert de dessus à cette urne cinéraire; le vase ou rhyton qu'il tient à la main droite, et qui, par la partie antérieure d'un cheval qui le termine, offre quelque analogie avec le sujet du bas-relief, permettrait de penser que ce monument et son couvercle ont été faits l'un pour l'autre. La couronne que porte ce jeune homme est d'accord avec le vase, et elle faisait partie du costume

des festins, de même que la tunique large, sans ceinture, à manches courtes et retenue sur les épaules par des fibules. Ce peut être la synthèse, espèce de robe légère que l'on mettait dans les repas d'apparat. La tête de ce jeune homme est en partie couverte d'un pan de son manteau. Cette figure, de même que les autres de ce genre, a la tête très-forte, et les jambes sont si courtes, que, si l'on ne voyait pas les bouts des pieds, on croirait qu'elles ont été cassées. Il est à croire que de pareilles figures étaient faites au bout du ciseau, sans modèles préparatoires, ou sans avoir recours aux points, et que les sculpteurs du dernier ordre, ou les ouvriers qui les faisaient en fabrique, ne prenant pas bien leurs dimensions, se trouvaient à court de marbre lorsqu'ils arrivaient à la dernière partie du grossier ouvrage qu'ils improvisaient, et qu'ils terminaient alors comme ils pouvaient. On trouve dans l'inscription rétrograde étrusque, en partie effacée, le nom ANƧVJVꟼ (PVLUSNA), qui pourrait être en étrusque celui de la famille PLOTIA ou de la PLVTIA. Cette figure et l'urne cinéraire à laquelle elle sert de couvercle ont été acquises, en 1827, de M. Micali. [Long. 0^m,830 = 2 pi. 6 po. 5 li.]

181. CENTAURES, FAUNES ET BACCHANTES, n° 472, pl. 150, *marb.*

Ce bas-relief ornait la face antérieure d'un sarcophage dont les extrémités étaient arrondies; il a perdu sa partie inférieure jusqu'au milieu des jambes de ses personnages, et le commencement ainsi que la fin de la composition sont dus à des restaurations. Des centaures, un faune, de jeunes bacchantes, un égipan, se livrent à la joie au son des flûtes, de la lyre et des cymbales. Le jeune faune, en dansant avec sa bacchante, semble faire des agaceries à une belle centauresse, et l'égipan accourt, en renversant une corbeille, ajouter aux plaisirs de la fête bachique toutes les folies dont l'animera le vin de l'outre qu'il porte sur son épaule. Cette jeune centauresse, aux formes sveltes et élégantes, et qui joue avec son enfant, offre un joli groupe que l'on peut rapprocher de ceux des planches 127, 147. Deux amours, dont l'un est sans ailes, sont venus prendre part à la fête champêtre qu'ils égayent, l'un par les accords de sa lyre, l'autre par ceux de sa double flûte : debout sur le dos du centaure et de la centauresse, ils paraissent tout à fait en famille et en toute liberté : ce pourrait être un emblème de l'union du couple centaure. L'enfant que le centaure tient élevé à califourchon sur son bras semble aussi vouloir s'essayer sur la flûte; peut-être le centaure le présente-t-il à quelque divinité; mais ce n'est pas certain, puisque l'hermès du dieu des jardins, qui termine de ce côté la composition, est moderne, ainsi que l'autel. Il en est de même de la ménade de l'autre extrémité : elle n'a d'antique que les bras, la plus grande partie des flûtes et le devant du corps, depuis le milieu de la poitrine jusqu'au-dessous du genou gauche. Celle qui joue du tympanon porte une de ces amples tuniques relevées par deux ceintures, et qui, fendues à la spartiate par le bas, sur le côté, laissaient la cuisse à découvert, et se nommaient *schistoi,* fendues. Ces scènes sont très-animées, et le groupe de la centauresse, de son enfant et du faune est rempli de grâce. Il est à croire que ce bas-relief, d'une exécution médiocre,

est la copie d'un original meilleur. Nous finirons en rappelant que les flûtes recourbées étaient souvent garnies d'une corne de bœuf qui formait un pavillon et augmentait le son. Il est probable que les chevilles que l'on y voit servaient à en modifier le ton. *Villa Borghese.* [Haut. 0m,650 = 2 pi. — Long. 1m,754 = 5 pi. 4 po. 10 li.]

182. Centauresse et son Enfant, n° 765, pl. 147, *marbre.*

On reconnaît à la forme de ce fragment que le sarcophage d'où il provient était arrondi à ses extrémités comme celui que nous venons de voir, ainsi que le sarcophage de Bacchus et Ariadne, 148, n° 421, pl. 127. Cette forme n'appartient pas aux bons temps de la sculpture, et on ne la trouve pas aux anciens tombeaux grecs; elle indique des sculptures romaines du IIe ou du IIIe siècle de notre ère. Ce qui reste de ce grand bas-relief fait regretter ce qui manque; la composition paraît en avoir été agréable. Parmi les différens personnages composant ce qui s'est conservé de la scène, on remarque avec plaisir le groupe de la belle centauresse aux formes souples et arrondies, les cheveux relevés avec l'élégance des têtes de Vénus, et qui, jetant des regards de tendresse sur son enfant, le rapproche d'une main avec un mouvement gracieux de son sein, que de l'autre elle presse pour y attirer le lait. On ne conçoit pas trop ce qui a pu, lors de la restauration de cette figure, donner l'idée de la terminer par une queue de poisson, dans un endroit sans eau et où rien n'indique une scène marine. Les anciens se plaisaient à représenter la vie champêtre des centaures, auxquels, malgré les défauts de leur nature agreste, ils accordaient des qualités et une sagesse supérieures à celles des hommes; ils leur attribuaient même une origine divine. Un beau camée, de la collection Strozzi, cité par Winckelmann, *Mon. inéd.*, p. 107, et qui appartient aujourd'hui à M. le duc de Blacas, offre le même sujet que nos bas-reliefs, qu'on trouve aussi sur une pierre gravée, indiquée par le même antiquaire, qui rappelle le célèbre tableau de Zeuxis, où l'on voyait une centauresse allaitant deux de ses enfans, dont l'un regarde en souriant un lionceau que son père lui présente pour l'effrayer. Les groupes de centaures et de nymphes des peintures d'Herculanum et de Pompéi sont remarquables par l'esprit et la grâce de leur composition. Le faune, qui, dans notre bas-relief, porte un enfant sur son épaule, a quelque rapport avec le centaure du bas-relief précédent : ce sont de ces scènes familières aux bas-reliefs de ce genre. Il se pourrait aussi que le sarcophage dont nous offrons un fragment, et celui que nous avons décrit 181, et qui était de la même forme, fussent des productions du même sculpteur. Les destinant peut-être au même lieu funèbre, il aura voulu représenter, avec quelques variétés, deux scènes de la même nature. On peut voir le génie du lieu où celle-ci se passe dans le vieillard assis, et tenant une torche, à moins qu'il ne représente le soir, ou le jour sur son déclin. Un taureau, qui, la tête levée, semble respirer la fraîcheur du soir en rentrant au bercail, serait propre à motiver cette opinion. Ce bas-relief-ci représenterait les occupations de la soirée après les fatigues de la journée, dont l'autre

composition retracerait les plaisirs. Le jeune homme couché à l'angle de notre monument paraît se livrer au repos et vouloir jouer avec l'enfant que porte le faune. Quant à la figure de femme élégamment drapée qui termine la scène sur la droite, elle n'en fait pas partie, et ce sont de ces personnages accessoires très-fréquens dans les bas-reliefs des sarcophages. [Haut. et larg. 0^m,897 = 2 pi. 9 po. 2 li.]

183. Berger gardant des chèvres, n° 387, pl. 144. **Voy. 158.**

183 *bis*. Chasse aux lions, n° 795, pl. 151 *bis, marbre.*

Un jeune cavalier, pressant les flancs de son coursier et la pique levée, et un personnage à pied, n'ayant d'autre vêtement qu'une peau d'animal qui lui sert de chlamyde et flotte autour de son bras gauche, attaquent, aidés de deux chiens, un lion près de succomber sous leurs coups, mais qui a déjà terrassé un des chiens qu'il tient sous ses terribles griffes. Le fier animal n'est pas encore vaincu, et dans sa fureur il fait retentir sur ses flancs les coups redoublés de sa queue. Le héros à pied va le frapper de sa double hache. Quoique ce bas-relief, qui forme une courbe légère, ait été trouvé dans un temple de Messène, ville très-ancienne du Péloponèse, où il pouvait faire partie de quelque base circulaire, ou d'un de ces grands bancs demi-circulaires nommés hémicycles, il ne remonte pas, par sa composition et par son exécution, jusqu'aux anciens temps de la sculpture. Le sujet ne semble pas dans le caractère des siècles héroïques, où les héros, excepté Bellérophon, qui, monté sur Pégase, combattit la Chimère, n'attaquaient qu'à pied les animaux féroces qui désolaient quelquefois la Grèce, et dont ils mettaient leur gloire à la délivrer. Ce fut seul et sans auxiliaire qu'Hercule, dans sa jeunesse, triompha du lion de Cithéron, le premier de ses exploits, et plus tard de celui de Némée, et d'ailleurs on ne lui voit jamais pour arme la double hache. D'autres héros, tels que Thésée, Aristée, et dans les temps historiques Alexandre-le-Grand, combattirent des lions dont la mort leur fit honneur. Mais ici rien ne se présente avec un caractère particulier, et le costume du jeune héros, sa tunique courte et son petit pétase thessalien, ne sauraient servir d'indices pour le faire reconnaître. On serait réduit à des conjectures de peu de valeur. Ainsi, je crois devoir laisser indécis le sujet de ce bas-relief. Peut-être un jour quelque nouveau monument jettera-t-il une nouvelle lumière sur celui-ci, qui est en très-mauvais état, mais dont le travail n'est pas sans mérite. Le cavalier et le cheval ont beaucoup de mouvement; mais on trouve au généreux coursier un style particulier, et que n'offrent pas en général sur les monumens antiques grecs les chevaux, qui ont plus de race et de finesse, et sont moins longs et plus rassemblés que celui de notre bas-relief, qui cependant paraît un ouvrage grec. [Haut. 0^m,595 = 1 pi. 10 po. — Larg. 1^m,184 = 3 pi. 7 po. 9 li.]

184. Chasseur, n° 785, pl. 113, *marbre,* fragment.

On ne saurait dire non plus si ce bas-relief dont nous n'avons qu'un fragment offrait, dans son état d'intégrité, un sujet que quelque accessoire pouvait déterminer, ni s'il faisait partie d'une composition considérable. Il paraîtrait, s'il en eût été ainsi, qu'il y aurait quelques traces d'autres personnages. Dans l'état actuel, on ne peut y voir qu'un jeune chasseur vêtu d'une simple chlamyde, ou d'une chlaine ouverte sur les côtés, et tombant en pointe sur le devant, qui, comme tant d'autres, attend, un genou en terre, un sanglier qui fond sur lui, et qu'il va percer de son épieu. Cette arme de chasse, le *κοντὸς* des Grecs, le *contus* des Romains, n'est pas ici un simple bâton très-aigu et durci au feu comme il l'était ordinairement, c'est un court et solide javelot armé d'un large fer. Le sanglier furieux de ce petit fragment est plein de mouvement, et d'un style qui rappelle le beau sanglier de Florence et celui du Musée royal. Le costume de notre jeune homme, ses cuisses, ses jambes nues, et ses brodequins, se retrouvent à peu près les mêmes à un des chasseurs 186, n° 423, pl. 151.

185. Chasse, n° 769 *bis,* pl. 113, *marbre,* fragment.

De ce petit bas-relief, qui faisait peut-être partie d'une chasse, il ne reste qu'un chien et le devant de l'animal contre lequel il s'élance, qu'il attaque de face, et qui paraît une panthère. Ces animaux ont de la vérité et du mouvement. Ces sujets ne sont pas rares parmi ceux des bas-reliefs et des peintures antiques.

186. Chasse aux lions, n° 423, pl. 151, *marbre pentélique.*

Un empereur ou un général romain, vêtu d'un *paludamentum* d'une forme particulière, et qui se termine en pointe sur le devant (voy. 184), est prêt à monter à cheval et à partir pour la chasse aux lions; son large parazonium pend à son côté gauche, et il tient à la main un court javelot comme le chasseur au sanglier que nous venons de voir. Plus loin, monté sur un noble coursier bouillant d'ardeur et de courage, il a déjà fait mordre la poussière à un des terribles animaux, et vengé la mort du jeune homme que l'on voit à terre sur le premier plan, et près de rendre le dernier soupir. J'avoue cependant que les différences dans le costume de ces deux figures me font hésiter à croire qu'elles représentent le même personnage; ou serait-ce par inadvertance qu'on le représente les jambes nues avec des bottines à la romaine lorsqu'il est à pied, et qu'à cheval il n'en a pas, et porte des anaxypèdes orientales; peut-être n'est-ce qu'une personne de la suite du prince. Une femme, dans le costume léger et mâle des Amazones, le casque en tête, armée du bouclier et du javelot, et qui suit à pied le chasseur à cheval, semble un personnage allégorique et pourrait être la Valeur. Dans les temps de la décadence de la sculpture romaine, auxquels appartient notre bas-relief, il n'est pas rare que l'on ait recours à des figures de ce genre qui servaient de symboles. L'on aura voulu caractériser le courage de quelque grand person-

nage dans ces chasses périlleuses, où l'on attaquait corps à corps les animaux les plus féroces et les plus redoutables. Notre chasseur, suivi de ses chiens, assaille un autre lion. Des personnes de sa suite ne paraissent pas aussi valeureuses que lui, et prennent la fuite. On ne voit pas trop ce qui peut avoir engagé à introduire au milieu de cette scène tumultueuse deux lapins qui, côte à côte, mangent tranquillement. Serait-ce pour indiquer que l'on n'en veut qu'aux bêtes féroces, et que les animaux paisibles n'ont rien à craindre, et ne sont pas dignes des coups des intrépides chasseurs? Quelques costumes de ce bas-relief tiennent de l'oriental, entre autres celui du jeune homme qui fuit à cheval, et est coiffé de longues tresses. On dirait aussi que sa tunique à manches longues et serrées rentre dans son pantalon ou ses anaxyrides, ainsi qu'on le voit à des figures d'Atys ou de Pâris. Un autre sur la gauche porte un casque de forme phrygienne. Ce bas-relief pouvait rappeler quelque chasse célèbre qui aurait eu lieu en Orient dans quelque expédition militaire des Romains. Le style de ce monument le reporterait vers le temps de l'empereur Constantin-le-Grand, dont l'arc, à Rome, offre des personnages qui, par leur dessin lourd et court, et par la médiocrité du travail de la sculpture, ont beaucoup de rapports avec les nôtres. Une partie des têtes sont rapportées. Un bas-relief, donné par Pietro-Santi Bartoli, dans son Admiranda, ressemble beaucoup à celui-ci, qui a probablement décoré la face antérieure d'un grand sarcophage. *Villa Borghese; Mus. Bouill.*, t. III, pl. 31. [Haut. 1^{m},098 = 3 pi. 2 po. — Larg. 2^{m},191 = 6 pi. 9 po.]

187. GÉNIES DE LA CHASSE, n° 42, pl. 184, *marbre*.

Ce petit bas-relief a probablement fait partie de la frise qui décorait le couvercle de quelque sarcophage. Trois enfans nus, d'une nature vigoureuse, ou, si l'on veut, trois de ces génies, *dæmones*, dont les anciens peuplaient le monde en leur faisant partager leurs affections, se livrent aux plaisirs et aux périls de la chasse. On ne peut douter qu'on n'ait voulu représenter des êtres surhumains; car on ne pourrait supposer que des enfans, à moins qu'on n'en fasse des amours que rien n'effraie, ou des génies, osassent attaquer d'un air aussi résolu des animaux féroces, et eussent la force de les terrasser. L'un lutte contre un ours qu'il a renversé et percé de son épieu brisé dans le corps de l'animal furieux, qui le mord, et cherche à l'arracher de la blessure. Un autre, aidé de son chien, a déjà tué un antélope, et va frapper de son javelot une biche, tandis que le troisième, ambitionnant un triomphe moins facile, attaque un lion. Quelques branches d'arbre suffisent à indiquer que cette chasse a lieu dans une forêt. Ce bas-relief est trop peu important pour qu'il soit nécessaire d'en indiquer les restaurations, qui d'ailleurs sont marquées sur notre planche. *Mus. Bouill.*, t. III, pl. 14. [Haut. 0^{m},329 = 1 pi. 0 po. 2 li. — Larg. 0^{m},535 = 1 pi. 7 po. 9 li.]

188. Génies de la chasse aux lions, n° 225, pl. 188, *marbre*.

Ici, ces génies ou ces amours ont des ailes, et il leur serait plus facile d'éviter les atteintes du lion et de la lionne qu'ils attaquent, et l'un d'eux est même protégé par un grand bouclier rond; l'autre n'a pour arme qu'un épieu aigu ou une large épée. Il paraît avoir blessé le lion qu'il avait en tête, et qui prend la fuite en rugissant. La lionne s'élance avec fureur contre l'autre génie qui l'attend et va la percer de son javelot. Ces animaux, surtout la lionne, sont d'un bon style; le petit chasseur sur le devant a du mouvement : on voit qu'il se retourne pour porter un coup plus fort à l'animal qui fond sur lui; sa tête, son bras droit et son pied gauche sont restaurés. *Villa Borghese*. [Haut. 0^m,300 = 11 po. 6 li. — Larg. 0^m,400 = 1 pi. 2 po. 9 li.]

189. Taureau dévoré par un Lion, n° 722 ou 761, pl. 223, *marbre de Paros*.

Par son travail très-sec, ce bas-relief semble se rattacher à l'ancien style grec, et ces animaux, manquant de souplesse, en ont toute la raideur; on peut trouver aussi que le lion est beaucoup trop grand en proportion du taureau qu'il terrasse, et il a moins de mérite à vaincre un adversaire qu'il accable de son poids. Cependant l'anatomie de ce groupe est bien sentie, et il y a de la finesse d'exécution dans la crinière et les jambes du lion, ainsi que dans la tête du taureau, dont le front et la partie antérieure, garnie de poils, indiqueraient une espèce sauvage. Ses cornes très-courtes pourraient le faire supposer jeune. Mais dans leurs bas-reliefs, ainsi qu'on peut le voir par les *suovetaurilia* du Musée royal, et par plusieurs autres sacrifices, les sculpteurs anciens ne donnaient en général que des cornes courtes et très-fortes aux taureaux et aux bœufs. Ils trouvaient, sans doute, que c'était plus convenable à la sculpture, et qu'il y avait plus de caractère; car ces animaux, tels qu'ils les avaient sous les yeux et qui leur servaient de modèles, s'ils étaient comme ceux de la Grèce et de l'Italie actuelles, devaient avoir les cornes très-longues et très-écartées, ce qui est le contraire de ce que présentent ordinairement les monumens et les médailles. Les bœufs des bas-reliefs du Parthenon ont cependant les cornes assez longues. Ce marbre-ci a pu faire partie de la frise de quelque grand monument, peut-être d'un temple consacré à Hercule ou à Aristée. On y aurait retracé les ravages que les bêtes féroces exerçaient parmi les troupeaux, et les bienfaisans exploits de ces héros qui en délivraient la contrée. [Haut. 0^m,920 = 2 pi. 10 po. — Larg. 1^m,123 = 3 pi. 5 po. 3 li.]

190. Génies de la chasse et de la pêche, n° 437, pl. 165.

Dans ce bas-relief, de travail très-médiocre, qui orne la partie droite du couvercle du sarcophage de Diane et Endymion, plusieurs enfans ou des génies sont occupés des préparatifs de la pêche et de la chasse; deux

d'entre eux, une jeune fille et un petit garçon, tirent leurs filets de deux paniers. La fille est coiffée d'une manière qui n'est pas ordinaire : elle a sur la tête un morceau d'étoffe qui retombe en arrière, ainsi que l'on en voit souvent aux femmes du peuple des environs de Naples. C'est à peu près la coiffure du bel hermaphrodite appartenant autrefois à la maison d'Esclignac. Ce curieux et beau monument, acheté par M. Cortot, qui n'a pas réussi, malgré tous mes efforts, à le faire acquérir par le Musée royal, a passé dans celui de Berlin. Des deux autres enfans, l'un porte deux corbeilles sur un ustensile qui semble être un aviron. L'autre, ayant près de lui son chien, paraît attendre impatiemment l'instant du départ, et s'appuie sur son *lagobolion,* instrument dont nous avons déjà parlé, et qui servait à la chasse du lièvre. A son côté droit est suspendue sa *cybise* ou gibecière. Le costume de ces jeunes pêcheurs et chasseurs est assez particulier : il a l'air d'une simple *subucula,* tunique, ou chemisette légère que portaient les enfans, serrée au corps par une ceinture, et qui, fixée sur l'épaule gauche, passait sous le bras droit. Mais, d'après deux de ces figures, on voit que ce vêtement entourait le haut des cuisses comme une espèce de caleçon très-court, de *subligaculum* romain, ou de *zôma* grec. Quoique ces petits personnages aient la plus grande partie des cuisses et les jambes nues, ils portent des chaussures fermées, une sorte d'*embades* ou d'*arbylæ,* propres à l'humidité et à la boue, et fort en usage à la campagne. Voy. plus haut, p. 139. — L'amour ailé qu'on voit à la gauche de la composition n'en fait pas partie, et il sert de pendant à celui qui dans l'autre bas-relief est censé servir de même de support au cartel placé au milieu du couvercle du sarcophage.

191. NYMPHES, n° 354, pl. 209, *marbre grechetto.*

Les nymphes, ces jeunes et aimables déités, dont l'imagination vive et brillante des anciens poëtes peupla la terre, les airs et les eaux, animaient et embellissaient les lieux dont elles étaient les protectrices. D'origine divine, mais d'une essence moins élevée que les habitans de l'Olympe, elles étaient des intermédiaires entre les hommes et les immortels; et si elles-mêmes elles étaient sujettes à la mort, ce n'était qu'après avoir, pendant plusieurs milliers d'années d'une jeunesse que rien n'altérait, exercé sur le monde leur bienfaisante surveillance. C'était aux Oréades, aux Napées, aux Limnades, que les collines, les vallées, les prairies, devaient leur fraîcheur et leur fertilité. Les Dryades, les Hamadryades s'unissaient à elles pour parer les bois de leurs feuillages. Elles erraient dans les forêts et les champs, se mêlaient aux plaisirs des habitans des campagnes, et, plus d'une fois surprises par les dieux qui venaient se délasser ici-bas des pompes et des longs festins de l'Olympe, elles donnèrent le jour à des héros. Mais les nymphes des eaux, les Nayades, les Crénées, les Pégées, qui, faisant jaillir de leurs urnes les rivières, les ruisseaux, les fontaines, en entretenaient l'abondance et la pureté, furent celles qui se rendirent les plus célèbres par leurs bienfaits envers les hommes, et leurs faiblesses avec les

dieux. Embellissant et fécondant les lieux qu'elles baignaient de leurs ondes, ces divinités propices, chéries des hommes auxquels leurs eaux apportaient l'abondance et la santé, partageaient les hommages et les sacrifices qu'ils offraient aux dieux. On leur élevait des autels et des temples dans les lieux qu'elles arrosaient. Mais des grottes tapissées de verdure, et où coulaient des fontaines, étaient les lieux qu'elles préféraient, et que l'on consacrait le plus volontiers à leur culte. Elles prenaient le nom de *Nymphées*, que l'on donnait aussi aux monumens qu'on leur érigeait, auxquels souvent étaient joints des bains et des sources d'eaux minérales. Souvent aussi les inscriptions les invoquent ou les remercient pour la santé dont on était redevable à leurs ondes salutaires. Notre petit bas-relief, d'un travail assez ordinaire, a probablement servi d'ornement à quelque fontaine ou à une modeste nymphée. Peut-être y avait-on réuni les hommages que l'on rendait à trois sources voisines l'une de l'autre. Ces nymphes, la tête surmontée du diadême et demi-nues, sont dans le costume qu'on leur voit ordinairement lorsqu'on leur en donne un. C'était aussi celui qui plaisait à Vénus, la reine des ondes, et qui menait à sa suite les nymphes et les amours. Ces draperies légères, que retenait un simple nœud, convenaient à de jeunes filles toujours prêtes à se plonger et à se jouer dans le liquide élément. Deux de nos nymphes laissent échapper de leurs urnes des eaux en abondance; les autels sur lesquels reposent ces vases, de même que le diadême qui pare les têtes des Nayades, peuvent être des indices de leur divinité. Visconti (1) donne une belle statue de nymphe trouvée à Rome, au Forum, près du temple de Vénus. Il croit qu'elle représente une des nymphes Appiades, protectrices des eaux qu'avait conduites à Rome, en 305 avant J. C., le censeur Appius Claudius Cæcus, auquel on avait dû, en 312, la belle voie Appienne, la reine des routes, *regina viarum*, chantée par Horace, et qui d'abord alla de Rome, de la porte Capène, à Capoue, alors, vers 440 avant J. C., limite du territoire romain, et depuis jusqu'à *Brundusium*, Brindes. La statue du Vatican, dans la même pose et le même costume que la nymphe qui occupe le milieu de notre bas-relief, tient aussi une large coquille d'où s'épandaient les eaux d'une fontaine. On voit par les monumens que des figures de ce genre étaient souvent employées au même usage, et l'idée en est naturelle et gracieuse. [Haut. 0^{m},370 = 1 pi. 8 po. 8 li. — Larg. 0^{m},361 = 1 pi. 1 po. 4 li.]

192. Néréides et Tritons, sarcophage, n° 75, pl. 206, *m. pentél.*

Filles de Nérée et de Doris, les Néréides jouaient des rôles importans dans l'empire des dieux titans, leurs aïeux, Océan et Téthys, qu'il ne faut pas confondre avec la Néréide Thétis, épouse de Pelée et mère d'Achille. C'étaient les Néréides qui agitaient et calmaient les flots; c'était à elles que les navigateurs adressaient leurs vœux pour en obtenir une mer favorable, et pour détourner ou apaiser la fureur des vents. Divinités propices, elles

(1) *Mus. Pio-Clem.*, t. I., pl. 35.

protégeaient et balançaient sur les ondes la barque légère de l'humble pêcheur qui les avait invoquées. Après avoir parcouru les vastes états de l'humide empire confiés à leurs soins, elles venaient former le brillant cortége d'Amphitrite et de Téthys, et se jouaient sur les vagues ou dans les profonds abîmes des mers avec les tritons et les monstres marins, qui, dociles à leurs voix, se courbaient à leurs pieds, et fiers de leur servir de coursiers les transportaient avec rapidité, en bondissant ou en glissant sur les ondes, aux confins des mobiles domaines de Neptune. Quoique le cédant en beauté aux déesses du premier ordre, les Océanides étaient douées de grands charmes; et dans l'hymne orphique (1) en leur honneur, après avoir brûlé des parfums sur leur autel, le poëte célèbre l'éclat de leurs yeux, leurs grâces et la gaieté qu'elles déploient lorsqu'elles fendent les vagues, portées sur le dos des tritons. Elles se plaisaient aux danses et aux chœurs, et fêtaient Bacchus au milieu des flots. Ces divinités, très-jalouses de leur beauté, poursuivirent Cassiopée, femme de Céphée, qui avait osé se comparer à elles, et ces époux ne purent les apaiser qu'en exposant sur un rocher leur fille, la belle Andromède. Mais, comme divinités tutélaires, on voit paraître les Néréides dans l'expédition des Argonautes. Appelées par Junon, et ayant à leur tête une de leurs sœurs, la belle Thétis aux pieds d'argent, elles conduisirent le navire Argo, et, aplanissant les flots soulevés, elles lui firent vaincre les obstacles et les dangers dont l'entouraient des îles errantes. Elles accompagnèrent les Argonautes jusqu'aux rives de la Laconie pour avoir le plaisir d'y contempler Pyrrhus, fils d'Achille et petit-fils de Thétis, et qui allait à Sparte épouser Hermione (2). Les Spartiates montraient près de Cardamyle, à peu de distance de la mer, un temple consacré aux Néréides, et qui rappelait leur apparition sur ce rivage. Notre bas-relief, et d'autres du même genre assez fréquens sur les sarcophages, pourraient faire allusion à cette antique tradition, et il est à présumer qu'elle avait offert des sujets au génie de Scopas, qui se plaisait, dans ses riches compositions, à faire voguer sur les ondes les chœurs des Néréides, des Tritons et des divinités marines. Et il est de même à croire que, parmi ces scènes fantastiques et animées que nous retracent les monumens de sculpture et de peinture, il y en a qui ont été imitées des ouvrages de ce grand sculpteur, et l'on aura suivi les types qu'il avait établis pour des êtres dus en partie à son imagination, et que le premier il avait représentés. Mais d'autres idées vinrent se mêler à ces merveilleux voyages et aux premières traditions laissées par Homère et par Hésiode sur les Néréides. Les navigations lointaines et commerciales avaient répandu les cérémonies religieuses et les mystères; elles avaient importé en Grèce ceux de divers pays; ce fut aux Néréides, les maîtresses des mers, que l'on fit honneur des bienfaits de ces institutions sacrées. L'hymne orphique, en invoquant ces divinités, leur dit : « C'est vous qui les premières, avec « Calliope mère et Apollon roi, avez enseigné aux mortels les mystères et

(1) *Orphica*, éd. d'Hermann, Hymne XXIV (23).
(2) Pausan. *Lacon.*, c. XXVI, 5.

« l'auguste initiation de Bacchus et de la vénérable Proserpine. » Enseigner les initiations et les mystères, c'était apprendre aux hommes les routes de la vertu sur la terre, et d'un bonheur éternel dans une autre vie. Aussi le poëte implore-t-il les Néréides pour qu'elles procurent aux initiés la plus grande félicité. Ces douces déesses conduisaient aux îles Fortunées, séjour d'Achille et des héros, les âmes destinées au bonheur. Aucune représentation allégorique ne convenait donc mieux à la décoration symbolique des monumens funèbres : on mettait l'homme sous la protection des divinités qui lui servaient de guides vers le séjour des plaisirs éternels.

Tout dans notre beau bas-relief retrace la vie des Néréides et leurs jeux au milieu des flots. N'ayant pour vêtemens que des voiles légers qui ne dérobent rien de leurs charmes, trois de ces Océanides, aux contours élégans et souples, voguent moelleusement sur les ondes, portées par des tritons. Des amours et des génies les entourent, jouent avec elles ou, montés sur des dauphins, poissons célèbres par leur amitié pour les hommes, ils s'ébattent dans les vagues. Ces jolis enfans, la plupart ailés, sont ou des âmes qui voyagent vers les îles Fortunées, ou des amours dont devait être peuplé l'élément au sein duquel Vénus avait reçu la vie, et qu'elle avait pénétré de ses feux. Un de ces génies charme du son de sa double flûte le dauphin qui bondit sous ce petit cavalier. On sait que ces animaux passaient pour être très-sensibles aux attraits de la musique : ce dont faisait foi l'aventure d'Arion, que sauva l'un deux attiré par les sons de sa lyre. Les accords des flûtes de l'enfant musicien font aussi sortir des flots deux poissons qui viennent l'écouter. On dirait qu'il veut exciter à reprendre sa lyre la Néréide qui est devant lui, et qu'un autre amour semble presser de faire entendre ses accents. Ce jeune flûteur monté sur son dauphin est un sujet gracieux que présentent plusieurs pierres gravées. Ceci rappelle ce bon dauphin dont parle Pline : ayant pris en amitié un jeune enfant de Pouzzole, il venait tous les jours le chercher pour le porter à l'école, et il le ramenait de même. L'enfant mourut, et le dauphin, inconsolable de la perte de son jeune ami, vint expirer sur le rivage. Nous avons vu que les Néréides avaient pris une part très-active aux mystères ; aussi les trouve-t-on quelquefois couronnées du lierre de Bacchus. Le taureau que tient un vieux triton, et la ciste qu'il porte sur la tête, peuvent indiquer les mystères ; on sait que cet animal, emblème de l'élément humide, était consacré à Bacchus, surnommé dans des hymnes *taureau* et *hyès*, pluvieux. Le rapprochement de la ciste et du taureau, comme allusions aux mystères, ne permettrait peut-être pas de ne regarder ici cet animal que sous son rapport avec la mer, dont on comparait le bruit avec le mugissement du taureau, et dont le triton qui le guide contenait les mouvemens impétueux. L'allégorie qui rattache cette composition aux mystères convient mieux aux idées que devait réveiller un monument funèbre. A l'autre extrémité du bas-relief, une Néréide se prête avec grâce aux espiégleries de deux amours, dont l'un, monté sur la croupe sinueuse du bouc marin qui la porte, est près de lui lancer un poisson qu'il tient par la queue. Un jeune triton s'associe à ces jeux, et saisit par la barbe le bouc qui sert de monture à la jolie

nymphe. Ce bouc, consacré à Bacchus, ramène encore aux fêtes ou aux orgies de ce dieu. Plus près de nous, deux amours semblent s'élancer l'un contre l'autre; ils pressent comme des coursiers leurs dauphins qui rejettent à grands flots l'onde amère. Vers le milieu de la composition, un vieux triton s'entretient avec la Néréide montée sur sa croupe. D'une main il tient un long sceptre, de l'autre les rênes d'un cheval; c'est sans doute un des chevaux de Neptune, auquel on sait que, depuis sa dispute avec Minerve, ce noble animal était consacré, et qui avait reçu le nom d'*Équestre, Hippius;* et d'ailleurs ce dieu était père de deux chevaux célèbres : Arion et Scyphon. Un autre triton jeune, portant une ancre à la main gauche, joue avec un amour monté sur son épaule droite, scène qui se retrouve dans d'autres bas-reliefs. Derrière la tête de cheval, celle d'un griffon qu'on n'aperçoit qu'avec peine sur le fond, indiquerait qu'Apollon; ou peut-être Némésis, l'une des divinités qui jugent les actions des hommes, aurait eu quelque part dans la consécration de ce monument funèbre, placé sous la protection de Neptune et de Bacchus; il peut l'être aussi sous celle de Vénus, que désignerait, aussi bien que Bacchus, le bouc que nous venons de voir servir de monture à l'une des Néréides. *Épitragia* (portée par un bouc) est un des surnoms de Cythérée, déesse Océanide que les Orphiques appellent la compagne de Bacchus. Si elle aimait à se joindre, sur les sables des rivages de Naxos, aux chœurs et aux danses légères des Nymphes aux yeux bleus, elle se plaisait aussi à jouer sur les ondes avec les Néréides, au milieu desquelles elle avait apparu au monde, et qui les premières l'avaient portée en triomphe sur les flots. Les amours qui accompagnent en folâtrant cette belle Océanide conviendraient bien à une Vénus marine et à la mère des Amours (1).

Sur les côtés de ce sarcophage sont représentés deux tritons, dont l'un tient une ancre, l'antre un gouvernail, et qui soufflent dans des conques marines très-longues. Il est inutile de faire remarquer l'analogie de leurs poses, leurs longues queues relevées, les appendices découpés dont leurs parties inférieures sont couvertes, et leurs jambes en forme de nageoires; ce sont de ces détails que présentent la plupart des tritons, et entre autres ceux du bas-relief précédent. Malgré l'espèce de symétrie qu'on mettait ordinairement dans les scènes des monumens funèbres, celles-ci offrent une agréable variété, et sont traitées avec grâce. L'exécution en est assez soignée, et la conservation de ce bas-relief est généralement bonne; les restaurations en petit nombre ne sont que de peu d'importance. Le sarcophage dont il décore la face antérieure était autrefois au Capitole. Les supports en porphyre sur lesquels il est posé ont formé jadis les pieds de la cuve précieuse placée maintenant à Rome sous le maître-autel de Sainte-Marie

(1) *Orph.* Hermann, LV (54), v. 2, appelle Vénus ποντογενής, née de la mer; v. 7.......... σεμνὴ Βάκχοιο πάρεδρε Τερπομένη θαλίῃσι, γαμοστόλε, μῆτερ ἐρώτων; v. 20. Ἢ καὶ κυανέοισιν ὄχοις ἐπὶ πόντιον οἶδμα Ἐρχομένη χαίρεις κητώδεσι κυκλίσι χορείαις· Ἢ νύμφαις τέρπῃ κυανώπισιν ἐν χθονὶ δίᾳ Θυιὰς ἐπ' αἰγιαλοῖς ψαμμώδεσιν ἅλματι κούφῳ.

majeure. Publié d'abord par Pietro-Sante-Bartoli, dans son *Admiranda*, pl. 31-32, et par Montfaucon, A. E., ce bas-relief l'a aussi été dans le *Musée français*; M. Hariette, dessinateur; M. F. Massard, graveur; dans les *Monumens antiques du Musée*, t. II, pl. 43-44; et par Bouillon, t. I. [Haut. 0^m,613 = 1 pi. 10 po. 8 li. — Larg. 2^m,380 = 7 pi. 3 po. 10 li.]

Filles de Nérée (fils de Pontus et de la Terre), et de Doris (fille de l'Océan), les Néréides étaient très-nombreuses, et les poëtes ou les mythographes qui en ont parlé ne sont d'accord ni sur leur nombre, ni sur leurs noms; on voit qu'ils ont puisé à des sources différentes. Bien qu'elles descendent de l'Océan, et qu'elles aient droit au nom d'Océanides, il ne faut pas les confondre avec les nymphes *Océanines*, ou Océanides, qui, selon Hésiode, *Théog.*, v. 354, montaient à trois mille. Homère, *Il.* Σ, v. 37 et suiv., en décrivant la douleur que ressent Thétis de la mort de Patrocle, dit que toutes les Néréides l'entourent et y prennent part. Il n'en nomme que trente-trois, n'ayant probablement voulu indiquer que les principales ou celles que lui fournissait sa mémoire. Dans la *Théogonie* d'Hésiode, v. 240 et suiv., on trouve cinquante Néréides. Hygin, *Préf.*, p. 5, en offre le même nombre; et il n'y en a que quarante-cinq dans Apollodore, l. I, c. II, VI. Plusieurs de leurs noms diffèrent de ceux d'Homère et d'Hésiode, et vingt-trois des Néréides de ce dernier poëte ne se voient pas dans Apollodore. Les noms et les épithètes de ces déités ont rapport à la mer dont elles habitaient les profondeurs, et à ses effets, qu'elles modéraient à leur gré. Il serait inutile de passer en revue toutes les beautés de la cour marine d'AMPHITRITE, qui était aussi une Néréide, de même que THÉTIS, GALATÉE aussi blanche que le lait et CALYPSO, et il suffira d'en désigner les principales : CYMOTHOÉ était aussi rapide que les flots; NAUSITHOÉ poussait avec vitesse les vaisseaux; ALIÉ ou HALIA désignait le sel de la mer; GLAUCONOMÉ et GLAUCÉ, sa couleur glauque ou vert clair; SPEIO l'agitait; ACTAIÉ battait ou protégeait les rivages; PONTOMÉDUSE régnait sur les flots de même qu'HALIMÉDIE; HIPPOTHOÉ avait la vitesse des chevaux; PLEXAURE était la mer battue par le vent; CALYPSO en cachait peut-être les bornes et les trésors; la NÉSO d'Hésiode ou la NÉSAIÉ d'Apollodore était la mer parée de ses îles. On retrouvait les sables de ses bords dans le nom de PSAMMATHÉE; son doux murmure est celui d'EUMOLPÉ, et DINAMENÉ exprimait sa force; la CYMODOCÉ et la CYMATOLOGÉ d'Hésiode apaisaient les flots. On accordait aux Néréides, de même qu'à leur père Nérée, la science de l'avenir et de grandes connaissances de tout ce qui se passait dans le monde; ce qui pourrait être une allégorie de celles que procuraient et répandaient les voyages sur la mer qui sépare et réunit les peuples qui bordent ses rivages. Aussi trouvait-on parmi les Néréides : POLYNOÉ, la savante; PRONOÉ, la prévoyante; ÉVAGORÉ, l'éloquente; et d'autres noms, tels qu'AUTONOÉ, MÉLITÉ, qui ont à peu près le même sens.

L'imagination des poëtes et des artistes grecs avait peuplé la mer de ces êtres fantastiques qu'ils nommaient *tritons*, et qui, hommes jusqu'au milieu du corps, se terminaient ou en longue queue de poisson quelquefois double, ou par la partie antérieure d'un cheval, finissant en queue de dauphin, ainsi que le présentent les monumens et que Tzetzès le décrit. Il y en avait aussi dont la partie inférieure était formée par le corps, les pattes, les pinces et la queue de crustacés du genre des langoustes et des homards, voy. p. 191. Mais on reconnaissait un TRITON par excellence et comme le chef de toute cette nombreuse famille, et le poëte orphique, dans son hymne aux Néréides, *Orphica*, Hymne XXIV (23), l'invoque avec les autres divinités marines. Suivant Hésiode, *Théog.*, v. 930, c'était un dieu puissant, fils d'Océan et d'Amphitrite, et frère de Rhode, qu'épousa le Soleil; il habitait au fond de la mer un palais d'or avec son père et sa mère. Apollodore, l. I, c. IV, 4, n'entre pas dans ces détails, et il ne parle que de sa naissance. Selon d'autres mythographes, Triton était fils

de Nérée et frère des Néréides; et Acésandre, cité par Tzetzès sur Lycophron, lui donnait pour père Neptune, et pour mère Célæno. Servius le dit fils du dieu des mers et de la nymphe Salacié. Triton était considéré comme un génie propice qui calmait les flots, et Ovide, dans son épître de Didon à Énée, v. 50, dit :

Jàm venti ponent, stratâque æqualiter undâ,
Cæruleis Triton per mare curret equis.

On voit que le char sur lequel il parcourait les mers était attelé de chevaux d'un bleu céleste comme ceux de Neptune. Quelquefois cependant il agitait la mer et portait le trouble parmi les nautoniers, ainsi que le craint Ovide (*Amor.*, l. II, Éleg. XI) :

Quid si concussas Triton exasperet undas?

La vie de ce dieu marin est peu connue : on lui fait parcourir les mers, et, s'ébattant avec les Néréides et les dauphins, il anime de sa bruyante et lascive gaîté le cortége d'Amphitrite. Si le vent soulevait les vagues et les brisait les unes contre les autres, aussitôt de leur brillante écume apparaissaient à l'ardente imagination des Grecs une foule de divinités combattant ou joutant au milieu des orages. La tempête s'apaisait-elle, les vents retenaient leur souffle impétueux à la voix suppliante de quelque Néréide propice au voyageur; les tritons faisaient rentrer les flots dans le devoir, et les Océanides, les poussant de leurs beaux bras blancs, les chassaient devant elles et rendaient la mer favorable au navire qu'elles protégeaient. Ce n'était pas sans raison que l'on donnait à Triton pour trompette une conque marine ou un grand buccin. On dit, et c'est Hygin qui nous en est garant (*Poet.* II, c. XXIII) qu'un jour il en trouva une, et qu'après l'avoir vidée, il en tira les sons les plus éclatans. Se portant au secours de Jupiter et des dieux de l'Olympe, contre les géants, il fit retentir sa conque d'une manière inouie jusque alors; et les géants, redoutant que ce ne fussent les cris de quelque effroyable animal nouvellement créé par les dieux, prirent la fuite et furent vaincus. Il est vrai que Triton avait été, pour sa victoire, aidé par les ânes de Bacchus et des silènes, qui, mourant de peur en allant à l'attaque, s'étaient mis à braire d'une telle force, qu'ils avaient, tout en reculant, jeté l'alarme parmi les fiers géants. Plus d'une victoire n'a pas été plus difficile à remporter.

Pausanias (*Bœot.*, c. XX, IV) parle d'une statue de Triton extraordinaire ou très-étonnante que de son temps l'on voyait à Delphes, dans le temple de Bacchus. On y racontait sérieusement que les femmes de Tanagre, les premières qui eussent célébré les orgies de Bacchus, étant allées à la mer pour y faire des purifications, un triton les surprit tandis qu'elles nageaient, et voulut leur faire violence. Elles implorèrent le secours du dieu de Naxos, qui les exauça. Ayant livré combat au triton, il s'empara de lui. Une statue rappelait cet événement, qu'une autre tradition rapportait d'une manière différente et plus croyable, ajoute Pausanias. Un triton, se mettant en embuscade, enlevait tous les troupeaux qui venaient paître le long de la mer; il s'emparait aussi de petites barques légères. Alors les Tanagréens placèrent sur le rivage un cratère de vin. Le triton aussitôt fut attiré par l'odeur, et après avoir bu copieusement il s'endormit étendu sur le sable. Un Tanagréen lui trancha la tête d'un coup de hache, et c'était pour cette raison que la statue du triton n'avait pas de tête; et comme on le trouva ivre, on débita qu'il avait été tué par Bacchus. Cette fable bizarre montre que Pausanias croyait assez aux tritons, sans penser que la forme qu'on leur donnait n'était guère propre à se mettre en embuscade et à enlever des troupeaux, ni même à faire violence à des femmes. Il aurait pu voir dans ce conte l'histoire altérée de quelque pirate qui, ayant fait des descentes dans la contrée, l'avait ravagée, et dont l'équipage s'étant enivré avait pu être détruit pendant son sommeil, et les artistes en firent un triton.

Le même voyageur (*Bœot.*, c. XXI), parmi les objets merveilleux qu'il vit à Rome, cite une statue de triton plus petite que celle de Tanagre. Voici, dit-il, quelle est la forme des tritons : « Leur chevelure est de la couleur de l'ache des marais, et de « même on aurait de la peine à la diviser; le reste de leur corps est hérissé d'écailles « minces aussi dures qu'une lime ou comme la peau du chien de mer (ῥίνη, lime et « chien de mer); ils ont des branchies sur les oreilles et un nez d'homme; une très-large « bouche et des dents de bête féroce; les yeux (à ce qu'il me paraît, dit Pausanias) « sont glauques, vert de mer; leurs mains, leurs doigts et leurs ongles ressemblent « aux écailles des huîtres. Sous le sternum et le ventre sont, au lieu de pieds, des na-« geoires comme en ont les dauphins. » Reste à savoir quel est le singulier animal que décrit ainsi Pausanias, et qui est très-différent de ce que pourrait être un phoque.

On raconta à notre auteur (*Arc.*, c. II, III) que les tritons avaient la voix de l'homme, et qu'ils soufflaient dans une conque percée. Mais on voit qu'ici sa crédulité ne va pas jusqu'à ajouter foi à ces contes. Sur le fronton du temple de Neptune, dans l'isthme de Corinthe (*Cor.*, c. I, VII), il y avait des tritons de bronze; dans l'intérieur du temple on voyait un immense groupe d'or et d'ivoire représentant Neptune et Amphitrite sur leur char traîné par quatre chevaux, consacrés par Hérode Atticus, et qui étaient dorés, à l'exception des sabots en ivoire. Près du char, le petit dieu Palémon monté sur un dauphin, et à côté des chevaux nageaient deux tritons en or jusqu'à la ceinture, et au-dessous en ivoire.

193. NÉRÉIDE ET GÉNIES, n° 303, pl. 206, autel d'AMMON.

Il est peu d'autels antiques plus riches de composition, d'une plus belle exécution, et d'une conservation meilleure que celui auquel ont fait donner le nom d'Ammon les têtes à barbe touffue, garnies de cornes de bélier, qui, terminant la partie supérieure des ornemens, répondent aux têtes de bélier placées aux angles opposés de ce monument funèbre. Il est juste cependant de faire remarquer que, si la beauté de cet autel l'a fait distinguer par le titre spécial d'AMMON, d'autres, ornés de la même manière, le mériteraient aussi; il y en a même plusieurs, et entre autres celui de *Fundanius Velinus*, 559, pl. 252, *Musée royal*, n° 339, qui, par leur composition et la manière dont ils sont traités, me paraîtraient de la même main que celui dont nous nous occupons. Quoique dans la décoration on ait fait entrer des aigles qui pressent des lapins sous leurs terribles serres, emblème de la mort à laquelle ne peuvent échapper les faibles mortels, il paraît que cet autel était consacré à Bacchus-Ammon, plutôt qu'à Jupiter, adoré de même sous ce titre. L'oiseau du maître des dieux convenait d'ailleurs à un monument consacré à son fils, et c'était le placer sous la protection de deux divinités. On serait tenté de croire que l'on tenait à ne pas séparer ces dieux dans le culte qu'on leur rendait, en voyant que, sans sortir du Musée royal pour aller chercher ailleurs des exemples, il y a des aigles parmi les ornemens de la plupart des autels aux angles desquels sont des têtes d'Ammon à cornes et oreilles de bélier (1). Visconti, *Mus. Pio-Clem.*, t. V, pl. 17, pense que ces têtes à oreilles de bélier désignent particulièrement Bacchus-Ammon, et que l'on ne donnait que des cornes de cet animal aux

(1) Voyez les autels funèbres de *Claudius Dius*, 536, n° 495, pl. 251. — *Furia Secunda*, 560, n° 580, pl. 251. — *Julia Eroïs*, 563, n° 226, pl. 251.

têtes de Jupiter-Ammon. On ne trouve pas de pareilles oreilles sur les médailles de Cyrène, de Cassandrie, d'Alexandrie, où Jupiter était adoré comme Ammon avec les attributs du Soleil et de Sérapis. On voit souvent les têtes de Bacchus-Ammon couronnées de lierre. On sait que c'était des sables de la Libye que ces deux divinités, qui tiennent beaucoup de celles de l'Égypte, tiraient leur origine (1).

Quant aux sphinx ailés et accroupis aux deux autres angles de l'autel, ils entraient dans les attributions de plusieurs divinités, entre autres du Soleil et de Pluton, le Jupiter Sérapis ou infernal; mais ils peuvent être ici des symboles du respect qu'on devait aux tombeaux et des mystères dionysiaques qui cachaient des secrets qu'on n'osait dévoiler. Aussi, 598, n° 164, pl. 266, en voyons-nous auxquels est confiée la garde de la porte du tombeau de *Speratus*, et il y en a de même quatre aux coins de celui de *Fundanius Velinus*, 559, n° 339, pl. 252. Selon quelques poëtes, Pluton, le souverain des sépulcres, aurait eu des sphinx autour de son palais; ce dont pouvaient avoir donné l'idée aux Grecs les sphinx qui bordaient de leurs masses colossales les avenues des temples et des tombes royales de l'Égypte. Les masques comiques, les tympanons, le rhyton et les *pedum* que l'on voit dans des cartels au bas de l'autel, offrent, comme l'on sait, des symboles bachiques. Les oiseaux aquatiques qui mangent des serpens sur d'autres cartels sont des emblèmes de la mort, ou bien ils pourraient faire allusion à l'initiation qui purifiait les âmes de toute souillure comme ces oiseaux purifiaient les champs en détruisant les serpens et les autres reptiles. Les oiseaux qui béquètent des grains ou qui se battent sont des accessoires fréquens sur les monumens funèbres : nous les retrouvons aux faces latérales de notre autel, de même que la patère et le préféricule qui ont servi aux libations de sa consécration. Nous ne nous arrêterons pas aux guirlandes de fleurs et de fruits qui enrichissent les trois faces et qui retracent les guirlandes réelles qu'on appendait autour des autels : ces ornemens, d'ailleurs communs, sont tels qu'on n'en rencontre rarement d'aussi beaux. Mais ce qui mérite peut-être le plus d'attirer l'attention dans la décoration de notre autel funèbre, c'est la tête de Méduse au-dessous du grand cartel destiné à une inscription qui n'y a pas été placée. L'ajustement de cette tête est très-singulier : on croirait au premier coup-d'œil que les ailes des cygnes qui la flanquent figurent en même temps celles de Méduse; mais elle en a sur le front deux petites qui n'ont pas été aperçues; car on avait pris

(1) Il paraît qu'Ammon était un héros libyen auquel, lorsqu'il devint la principale divinité du pays, on donna le nom de Jupiter, de même qu'à plusieurs autres confondus avec le Jupiter fils de Saturne, ou que l'on prit pour ce dieu sous diverses attributions. Cet Ammon, selon Diodore de Sicile, l. III, §§ 65, 66, fut aimé de Rhéa, dont il eut Bacchus, qu'il éleva, ainsi que Jupiter, dont il fut le maître et le défenseur. De là vint que les représentations d'Ammon furent unies à celles de Bacchus, et ainsi employées dans la décoration des monumens funèbres et des mystères dionysiaques. On les couronna de lierre et de corymbes comme la tête de Bacchus; mais on plaçait ordinairement le diadème sur les cheveux et non sur le front, caractère distinctif de Bacchus.

cette tête pour celle d'une nymphe. Au reste, les serpens sont très-reconnaissables dans la chevelure ajustée comme on le voit ordinairement aux têtes de Méduse. Un très-beau cippe donné par Boissard, t. II, pl. 80, a de grands rapports avec celui-ci, et est orné d'une tête de Méduse agencée de même.

Il est difficile de voir une composition plus gracieuse que celle du petit bas-relief qui fait un des principaux ornemens de ce beau cippe. Les amours qui se pressent et se disputent gaiement leurs places près de cette Néréide, sur ce bel hippocampe, ont du naturel et du mouvement.

Il n'est peut-être rien dans la mythologie grecque d'aussi embrouillé et de plus obscur que tout ce qui concerne la gorgone Méduse et ses deux sœurs Sthéno et Euryale, filles de Phorcys et de Céto (Hésiode, *Théog.*, v. 276). L'abbé Massieu (*Mémoires de l'acad. des inscr.*, t. III, p. 51), qui a traité à fond ce sujet d'après les documens que lui ont fournis tous les auteurs anciens, et Heyne dans ses savantes notes sur Apollodore, le regardent comme hérissé de difficultés inextricables, et après leurs recherches n'est-il pas à craindre que d'autres n'aient pas plus de succès? La naissance des gorgones semblerait en faire des divinités marines, et c'est aussi à l'extrémité de l'Océan, au séjour de la nuit, que les place l'auteur de la théogonie, et c'est cependant au milieu des peuples de la brûlante Libye qu'on a transporté leurs merveilleuses aventures. Homère n'en dit rien, et ce n'est qu'en peu de mots et comme en passant, au sujet de l'égide de Minerve (*Il.* E. v. 741), et du bouclier d'Agamemnon (*Il.* Λ. 36), qu'il nomme la gorgone; car il n'en connaît qu'une, et le nom même de Méduse ne se trouve pas dans ses poëmes. On n'apprend rien de lui ni sur l'histoire de la Gorgone, ni sur sa figure. On voit seulement que son aspect effrayant inspirait la terreur. Ulysse s'éloigne des enfers (*Od.* Λ. 633) dans la crainte que Proserpine ne lui fasse apparaître la tête de la Gorgone; et (*Il.* Θ. 349) les yeux d'Hector se précipitant sur les Grecs dans le combat des vaisseaux, sont aussi terribles que ceux de la Gorgone. Tels sont tous les documens que l'on peut tirer d'Homère. Hésiode reconnaît trois gorgones, et il entre dans quelques détails. Méduse était la seule des trois sœurs qui fût mortelle. Neptune, à la chevelure bleue, obtint ses faveurs, et, lorsque Persée lui eut coupé la tête, il naquit de son sang Chrysaor et Pégase. Dans la description du bouclier d'Hercule (v. 224 et suiv.) le poëte d'Ascrée dépeint les horribles Gorgones poursuivant à grands cris et en grinçant les dents, le meurtrier de leur sœur qui fuit effrayé; elles sont ceintes de deux grands serpens qui lèvent la tête et font entendre leurs sifflemens. De même que dans Homère, il n'est pas question des serpens qui s'entrelacent dans la chevelure de Méduse. Ce serait une fiction des poëtes et des mythographes postérieurs à Homère et à Hésiode, pour ajouter à la terreur qu'elle inspirait. Selon les uns, Minerve avait ainsi puni la vanité qu'elle avait eue de comparer sa chevelure à la sienne. Suivant d'autres, elle aurait métamorphosé en un être hideux la belle Méduse qui avait eu la faiblesse de se livrer à Neptune dans le temple, et sous les yeux de la déesse. L'exploit de Persée contre les Gorgones était aussi représenté, probablement d'après Hésiode, sur le coffre de Cypsélus (Paus., *El.* I, c. 18). Si on voulait discuter les récits des mythographes, on ne saurait trop comment expliquer la beauté de la mortelle Méduse, qui l'emportait sur celle de ses sœurs immortelles; et pourquoi, s'étant rendue seule coupable, ses sœurs auraient été enveloppées dans la vengeance de Minerve, et seraient devenues aussi effroyables que Méduse.

Mais que pouvait être dans l'origine, avant que l'imagination des poëtes et les frayeurs populaires s'en fussent emparées, cette formidable Gorgone; type et emblème du pouvoir de la terreur portée au dernier degré, et jusqu'à changer en pierre

ceux qui étaient assez téméraires pour oser soutenir ses regards? Il est bien à croire que l'histoire, les phénomènes extraordinaires de la nature et l'allégorie ont contribué, chacun pour sa part, dans la création de ces êtres redoutables, et qu'il y eut encore plus de fiction que de réalité. Le père de l'histoire, ou du moins de celle que nous connaissons chez les Grecs, ne nous apprend rien sur ce curieux sujet : il se borne (l. II, c. XCXI) à dire que Persée apporta d'Egypte en Grèce la tête de Méduse ou de la Gorgone, ainsi nommée par excellence, et comme la plus célèbre des trois Phorcydes. Il est bien à regretter qu'il n'ait pas recueilli dans ses voyages les traditions qui avaient cours sur les Gorgones en Libye et en Égypte. Nous saurions si, comme le pense Diodore de Sicile, c'étaient des princesses opulentes et guerrières auxquelles, dans un pays fertile, obéissait un peuple d'amazones. La belle et riche Méduse était à leur tête lorsque Persée, guidé par Minerve, ou dans une expédition sagement conduite, vint, à l'aide des ailes que lui avait données Mercure, ou porté sur un navire armé pour le commerce, enlever ses trésors; ce qui indiquerait que Méduse habitait les bords de la mer. Cette reine fut vaincue, et le pirate Persée lui trancha la tête, qu'il emporta comme un trophée de sa valeur et du succès d'une entreprise lointaine qui lui avait présenté de grandes difficultés. Et de là, les serpens qui s'agitaient et sifflaient sur la tête de Méduse, et la terreur glaciale que répandaient ses regards. D'une belle femme, d'un grand courage, les poëtes grecs et leurs contes dont s'est toujours plu à s'effrayer le peuple, surtout chez les nations à imagination vive, ont formé un être hideux, et dont la vue faisait mourir de frayeur. Cette tête rapportée par Persée pourrait bien, ainsi qu'on l'a pensé, être une tradition de ces temps reculés où les guerriers avaient la féroce coutume, ainsi qu'on le retrouve en Orient et chez des sauvages de l'Amérique, de scalper la chevelure ou de couper les têtes des vaincus et d'en charger leurs boucliers ou leurs cuirasses, ou de les appendre aux portes et sur le devant de leurs maisons, ainsi que le pratiquaient Œnomaüs et Évenus. (Voyez 204 et 204 *bis*). On s'attend bien à ce que, d'après son système, Fulgence (*Myth.*, l. I, f. XXVI) ne doive trouver que des allégories dans ces récits. La Gorgone ou Georgone, selon lui, cultivait avec soin un pays fertile qu'envahit Persée, et *Georgos*, en grec, signifie un agriculteur. Les serpens indiquent l'esprit et l'adresse de Méduse, et les trois Gorgones ne sont que trois degrés de terreur que l'on a personnifiés. Fulgence aurait pu ajouter que, les serpens ayant été considérés comme les emblèmes des habitans d'un pays, ainsi qu'on le voit dans les fables des géans, de Cadmus et d'autres, Méduse s'était défendue contre Persée à la tête de son peuple dont elle s'était entourée. Et si Persée, ainsi que le rapporte Hygin (*Poet. astr.*, l. II, 12), profita du sommeil de Méduse pour la tuer, on pourrait, en continuant l'allégorie, dire qu'elle ne fut vaincue que lorsqu'elle et son peuple agricole et paisible furent fatigués par les attaques réitérées de Persée, à la tête d'aventuriers habitués à la guerre et avides de pillage.

Ces traditions paraîtraient avoir un fond en partie historique, et altéré par les traditions transmises des temps les plus reculés, et elles sont d'autant plus plausibles, que ce nom de MÉDUSE, dont on a fait un objet d'horreur, signifie, en grec, tout simplement REINE, comme *medon* ROI; que plusieurs princesses l'ont porté, entre autres une fille de Priam (Apollod., l. III, c. XII, 5), et celle de Sthénélus (*id.*, l. II, c. IV, 5), et que parmi les Néréides d'Apollodore (l. I, c. II, 6) on trouve Pontoméduse, ou la reine de la mer. Ces traditions défigurées peuvent rappeler des souvenirs confus d'anciennes expéditions dans des contrées si éloignées pour les Grecs, qu'ils les plaçaient à l'extrémité du monde et près de l'empire de la nuit. L'éloignement, de même que le désir de jeter du lustre sur ces entreprises, ou peut-être de détourner de l'idée d'en faire de nouvelles dans des pays où les premiers aventuriers avaient trouvé des avantages qu'ils voulaient seuls conserver, auront été la source d'une foule de contes sur ces contrées occidentales. Aussi, selon Alexandre de Myndc, dans le second livre de

son *Hist. nat.*, cité par Ulpien, l'un des convives d'Athénée (l. v, p. 221, et Eustathe, *Od.* Λ., v. 633, édit. de Barnès) racontait-il que les Nomades de Libye nommaient *gorgones* un animal qui avait quelque ressemblance avec la brebis sauvage, ou, selon d'autres, avec le veau, et dont les regards étaient toujours tournés vers la terre, ce qui l'avait fait surnommer *Catoblepte;* son haleine empestée était mortelle; une crinière touffue et rude cachait ses yeux; elle était si lourde que la gorgone avait de la peine à la secouer; mais lorsqu'elle était en colère et qu'elle pouvait, en l'agitant, découvrir ses yeux, le venin qu'ils dardaient donnait la mort. Les soldats de Marius l'éprouvèrent, et plusieurs, assez téméraires pour attaquer une gorgone, furent tués par ses regards empoisonnés. Ulpien regardait tout ceci comme des contes dont aucun historien, excepté Alexandre de Mynde, n'avait parlé. Laurentius, autre convive, assura que Marius avait apporté à Rome la peau de cette gorgone qu'on avait enfin tuée en lui décochant de loin des flèches, et qu'on l'avait consacrée dans le temple d'Hercule; mais que personne n'avait pu reconnaître quel animal ce pouvait être. D'après ce que l'on en rapporte, il ressemblerait beaucoup à l'antilope gnou, dont l'aspect féroce et le caractère irascible auraient pu donner lieu à bien des contes; et comme ces terribles gorgones, c'est aussi un animal de l'Afrique. Selon Pline, les gorgones étaient des femmes sauvages des îles Gorgades, dans l'océan Atlantique, et peut-être celles du Cap-Vert. Ces femmes à cheveux très-longs, et dont le corps était entièrement velu, surpassaient les oiseaux en vitesse. Que tirer de tous ces récits contradictoires, et qui prouvent seulement la justesse du proverbe « a beau mentir qui vient de loin? » Aussi ne peut-on guère s'empêcher d'être de l'avis de Masurius, qui, dans Athénée, refuse d'entrer en matière sur les gorgones, les pégases, et tant d'autres sornettes pareilles, dont, selon lui, le nombre est immense et l'absurdité incomparable.

Le savant M. le docteur Levezow, directeur du cabinet des antiques du Musée royal de Berlin, s'armant du courage que demande une expédition contre les gorgones, n'a pas craint de les attaquer, et de combattre des difficultés que d'autres ont jugées inextricables. Aura-t-il été plus heureux, et quelques-unes des nombreuses têtes de Gorgone et de Méduse qu'il produit dans son ouvrage (*Ueber die entwickelung des Gorgonen-ideals, etc.;* Berlin, 1833, in-4°, avec 5 pl.), sur le développement de l'idéal des gorgones, etc., lui auront-elles pu découvrir, et nous apprendre d'une manière positive ou même plausible, ce que devaient être ces êtres extraordinaires dont ne savaient que penser les anciens, et sur lesquels ils sont si peu d'accord? Aussi le savant auteur l'est-il fort peu avec aucun d'eux, et il a émis des idées toutes nouvelles. Il m'est impossible de le suivre ici dans tous les détails de son ouvrage, et je ne puis en donner qu'un aperçu. Son idée fondamentale ne se rapporte avec aucune de celles des anciens sur ce qu'avaient pu être les gorgones. Nous avons vu qu'Alexandre de Mynde avait fait de ces monstres des espèces de brebis ou de veaux d'un aspect terrible; M. Levezow veut que ç'aient été de grands singes, des guenons, animaux féroces qui, par leurs grimaces et l'agilité, l'impétuosité de leurs gambades, auraient jeté l'épouvante chez des aventuriers, et que ceux-ci, fiers d'avoir pu en tuer quelques-uns, aient rapporté leurs têtes hideuses et leurs peaux comme des trophées de leur noble victoire. Ces insignes, devenus des emblèmes de la valeur et de la terreur qu'elle inspire, et passant de l'armure grossière de ces guerriers sauvages sur le bouclier et l'égide de Minerve, et sur celle de Jupiter, auraient frappé d'effroi les géans et même les dieux; et Persée, une tête de singe à la main, eût pétrifié et le monstre qui allait dévorer Andromède, et les convives de Phinée, et Atlas, qui devait cependant être habitué à voir des singes dans ses bois et ses rochers africains. Ce Persée, fils de Jupiter et de Danaé, nommé par Homère (*Il.* Ξ, 320) le plus célèbre des héros, après n'avoir eu pour toute gloire dans son expédition lointaine que l'avantage de tuer une guenon et d'en emporter la tête, après sa ridicule victoire, malgré le casque de Pluton qui le rendait invisible,

malgré les ailes de Mercure et l'assistance de Minerve, aurait eu la honte de fuir devant les cris et les sauts de deux autres guenons. Tout ceci ne paraît guère admissible. Passe encore si ces gorgones eussent été de ces lions énormes, furieux, que sous un soleil ardent nourrissaient les déserts de l'Afrique : de tout temps on a fait à ce roi des animaux une réputation au-dessus de son mérite, et on lui a accordé plus de courage qu'il n'en a effectivement. L'attaque du moins eût été plus dangereuse et la fuite moins honteuse. Hercule peut paraître avec honneur chargé de la peau du lion de Némée; mais Minerve et Persée, avec leur tête de singe sur leur cuirasse et sa peau sur l'épaule, n'auraient offert que la parodie du fils de Jupiter et d'Alcmène.

Pour étayer son opinion, M. Levezow offre comme démonstration les dessins de trois têtes de singe. Mais, si nous ne nous trompons, la comparaison que l'on peut en établir avec un grand nombre de têtes de gorgones et de Méduse que présentent les planches de son ouvrage, ne serait pas favorable à son hypothèse. Les têtes de Méduse, que leur style semble faire remonter aux temps les plus anciens, quoique plusieurs puissent être dues à de mauvais modeleurs, à des potiers ou à des peintres de bien des époques, ont en général le visage rond, ou plutôt écrasé, plus large que haut, le nez court, épaté, des oreilles humaines mal faites, mais qui ne sont pas toujours placées beaucoup trop haut, souvent des yeux ronds et convergens; leur bouche est large, quelquefois armée de longs crocs recourbés, et la langue sort et s'applique sur le menton. Souvent à ces têtes anciennes les cheveux sont courts et bouclés, et ils ont été depuis métamorphosés en serpens. Les têtes de singe présentées par M. Levezow n'offrent pas ces caractères : au lieu d'être écrasé et large, le galbe de leur masque est allongé; ils ont beaucoup plus de dessus de tête que les gorgones, tandis que leur front est très-petit; leurs poils sont rudes et hérissés; on leur voit un nez très-long, des yeux en ligne, leur bouche est contractée ou d'une tout autre forme que celles des Méduses hideuses. Leurs oreilles d'animal sont placées très-haut, et si on les offrait de profil, le nez et le museau très-avancés, l'angle facial très-aigu, il y aurait encore bien plus de différence avec le profil large et écrasé des têtes de gorgone, qui ne sont, dans leur ensemble et leurs détails, que des figures humaines qu'on a rendues horribles, mais en en conservant le principe et sans leur rien donner du type de la face du singe.

Rien dans les auteurs anciens ne vient à l'appui de l'opinion de M. Levezow, et les monumens lui refusent leur secours. Si l'on voulait d'ailleurs tirer le type de la face de Méduse de celle d'un animal, ce ne serait pas un moyen, quelque féroce qu'il fût, de lui faire inspirer plus d'effroi. Les têtes de lion, de loup, d'épervier, d'hippopotame, de crocodile, des divinités égyptiennes, n'en excitent aucun. Les masques les plus hideux et les plus effrayans sont ceux qui déforment la figure humaine, par l'exagération en grand ou en petit de ses diverses parties. On en voit des exemples dans le Panthéon égyptien, dont les dieux les plus affreux sont certainement Typhon et Gom, qui ont des têtes humaines portées à une extrême laideur par d'immenses sourcils qui se rejoignent, des yeux hors de la tête, une bouche énorme, et, pour le faire remarquer en passant, par la langue que Gom en fait sortir, ce qui, ajouté à ses grandes dents et à ses autres traits, donne à quelques-unes de ses têtes beaucoup de rapport avec celles de plusieurs méduses. En rapprochant ces effroyables têtes humaines de celles des deux premières planches de M. Levezow, on leur trouverait beaucoup de points de ressemblance avec celles de Méduse d'ancien style, et aucun avec des têtes de singe. Ces têtes d'ancien style, si tant est que les monumens qui nous les ont transmises datent de ces temps reculés, ne sont pas hérissées de serpens, quelques-unes seulement en sont entourées; mais ils n'y tiennent pas. Ce n'est certainement pas que les artistes de ces époques ne se confiassent pas assez à leur talent pour oser représenter des serpens : quand on voit leur travail, on peut croire qu'il n'aurait pas été plus difficile au potier ou au peintre de ces ouvrages grossiers de tortiller de mauvais serpens que de contourner

de mauvais cheveux. Mais les poëtes n'avaient pas encore ajouté de reptiles à l'idéal de Méduse, transmis par Homère, Hésiode, Phérécyde et d'autres écrivains, et ce n'est que d'après ceux qui leur sont postérieurs qu'Apollodore (I. II, c. IV, 2) a entremêlé de serpens la chevelure des Gorgones, et leur a donné des défenses de sanglier, des ailes d'or et des mains de bronze. Ce qui réveille l'idée d'un temps où la toreutique, sachant réunir l'or, l'argent, le bronze et les autres métaux dans ses travaux, fournit de brillans ouvrages à l'imagination des poëtes. De forgeron ou de fondeur, Vulcain devint un merveilleux toreuticien, et de ses mains divines sortirent, à la voix des poëtes, le bouclier d'Achille et celui d'Hercule, dont ils firent de pompeux présens à Homère et à Hésiode, qui, à des époques où les arts de la Grèce étaient encore dans leur première enfance, n'auraient guère pu concevoir de pareils chefs-d'œuvre dont rien ne leur donnait l'idée, et qu'on n'aurait pas compris.

Il paraît que ce furent Eschyle et Pindare qui les premiers changèrent en serpens la belle chevelure de Méduse, et qu'Eschyle glaça d'horreur ses spectateurs en les faisant s'agiter et siffler sur la tête de ses Euménides qui parurent sur la scène l'an 458 avant notre ère. Probablement vers le même temps Pindare, dans ses *Odes* (X, v. 70 et suiv., et XII, v. 28) pour les jeux pythiens, hérissa de serpens la tête de Méduse. Cependant il lui laisse sa beauté qui avait enflammé Neptune, et il l'appelle Méduse aux belles joues; ce qui ne l'empêche pas de pétrifier Polydecte et ses convives, ou, selon l'expression poétique et hardie du chantre lyrique, de répandre autour d'elle une mort de pierre, λίθινον θάνατον (*Pyth.* X, 75), à laquelle répond l'αἴξη λαίνέη du poëte orphique, en décrivant (*Lith.* XV, v. 541, éd. d'Hermann) Méduse, la vierge terrible, aux yeux sombres comme les ténèbres de l'Érèbe. A l'époque de Pindare, la Grèce, embellie par les ouvrages des statuaires Agéladas, Onatas, Calamis, Myron, et de tant d'autres; par les peintures d'Aglaophon, de Polygnote, d'Aristophon, venait de voir s'élever le temple de Jupiter à Olympie; à Athènes, le Parthenon et les chefs-d'œuvre de Phidias; la gloire de Périclès brillait de tout son éclat; Hérodote avait enchanté les Grecs par la lecture de son histoire aux jeux olympiques; la philosophie avait paru sous les traits de Socrate, de Platon, et la tragédie, la comédie offraient sur la scène des modèles accomplis dans les ouvrages de Sophocle, d'Euripide, d'Aristophane. A une époque si féconde en génies qui épurant le goût des Grecs avaient perfectionné chez eux leur sentiment naturel du grand et du beau, il est bien à croire qu'une belle figure entourée de serpens, et dont les yeux menaçans exprimaient le courroux, prête à se précipiter de toute la rapidité de ses ailes sur ceux qui oseraient soutenir ses regards, imprimait autant de terreur que si on lui avait conservé des traits hideux et féroces propres à inspirer une sorte d'effroi à des peuples grossiers, mais qui n'auraient paru que ridicules aux Grecs, que tant de chefs-d'œuvre avaient soumis aux prestiges des arts et de la beauté. Il ne pouvait plus y avoir de Méduse repoussante de laideur lorsque sa tête devait être placée sur l'égide de la Minerve du Parthénon, chef-d'œuvre de beauté, de la main de Phidias. Aussi, d'après celle que l'on voit sur la poitrine de la Minerve gravée par Aspasius, et qui rappelle peut-être celle du Parthénon, il paraîtrait que, malgré les succès de Pindare, qui vivait encore lorsqu'en 439 avant notre ère Phidias mit la dernière main à sa statue, il n'avait pas adopté la description du poëte lyrique, et n'avait pas hérissé de serpens la tête de Méduse. Sa coiffure est toute simple, mais il faut cependant avouer qu'on reconnaît, autant que la petitesse de la tête permet d'en juger, que cette tête sur la pierre gravée n'est pas belle, et il se pourrait que, par quelque motif religieux, tout en donnant à la déesse une beauté divine, il eût conservé pour la tête de Méduse le type de celle qui ornait l'égide de quelque vénérable simulacre antique de la protectrice de la citadelle d'Athènes.

Quoiqu'il nous soit parvenu un assez grand nombre de diverses têtes de Méduse en

bas-relief, en peintures de vases et sur des pierres gravées, on ne saurait peut-être, d'une manière certaine, indiquer la marche qu'a suivie ce type; et s'il est parti de Libye, il a subi sur sa route bien des changemens depuis l'idéal de la laideur jusqu'à celui de la beauté. Ce qui ne doit pas étonner, puisque l'on prétend qu'en partant de la tête plate et hideuse d'une grenouille on arrive dès la trente-deuxième génération, par des modifications insensibles, au sublime de la beauté, à la tête de l'Apollon du Belvédère. Mais peut-être, d'après les descriptions des poëtes, ou suivant le caprice des ouvriers y eut-il dès l'origine plus d'un type de tête de Méduse : ce qui est d'autant plus probable que, comme il n'en avait jamais existé de modèle vivant, ou comme on lui en attribuait plusieurs, chacun était assez libre de choisir celui qui lui convenait, ou d'en créer un à sa guise. En lisant certains auteurs, on dirait que les moindres ouvriers de l'antiquité, et même de la haute antiquité, avaient une connaissance profonde de l'histoire de leur pays, de leurs dieux, de leurs poëtes. Mais, quand on voit les ouvrages grossiers en bronze, en terre cuite, qu'on attribue, souvent un peu bénévolement, à ces temps reculés, et que la gravure embellit presque toujours, on est fort tenté de penser que ces ouvriers, ces potiers, ou ceux d'après les ouvrages desquels ils travaillaient, ne connaissaient pas plus leur histoire et leurs poëtes, que nos potiers ne connaissent les nôtres. Il pourrait donc sembler très-hasardé d'établir d'une manière positive, parmi les têtes de Méduse, des caractères distincts pour des époques déterminées. Il a pu, dans les mêmes périodes de temps, en exister simultanément avec des cheveux bouclés ou lisses, les unes hérissées de serpens, les autres n'en ayant qu'autour de la tête ou du cou, avec la face plus ou moins écrasée, une bouche plus ou moins garnie d'effroyables dents. La Pallas de Velletri; la belle Minerve d'Herculanum, du musée de Naples, imitée du style hiératique grec; le torse de Minerve, du musée de Dresde, d'après cet ancien style; la statue de Marc-Aurèle, du musée de Berlin, sont certainement d'époques bien différentes, et elles offrent des têtes de Méduse qui se rapprochent beaucoup l'une de l'autre dans leurs principaux caractères, avec des cheveux relevés des côtés, lisses ou ondulés, sans serpens, et ces statues, même les plus anciennes, qui doivent être loin de remonter au temps de Pindare et d'Eschyle, sont d'époques où, d'après les effrayantes peintures de ces poëtes, on donnait des serpens aux têtes de la Gorgone. Croira-t-on aussi que, s'en rapportant à de mauvaises petites terres cuites, ornemens d'anses de vases, à des peintures grossières et à des médailles d'un travail presque barbare, il ne soit pas hasardé de classer les caractères et les expressions de ces têtes, et d'y reconnaître le moment de la mort, celui qui la précède et celui qui la suit? C'est voir beaucoup et peut-être trop dans des ouvrages qui cependant, pour la plupart, offrent bien peu de chose, et qui ne sont que de faibles garans des connaissances et des talens de leurs auteurs.

Faute de documens transmis par les auteurs, ou d'une série de monumens incontestables d'époques des beaux temps de la sculpture grecque, on ne saurait préciser celui qui vit changer le type de Méduse, et où on lui rendit la beauté dont elle était douée avant de céder à l'amour de Neptune. Il est à regretter qu'Apollodore, Diodore de Sicile et Pausanias, qui écrivaient au second, au premier siècles avant notre ère, et au second de J. C., ne se soient pas plus occupés de l'histoire des arts et ne nous aient rien dit sur cette nouvelle métamorphose qui les eût intéressés. Elle eut sans doute lieu à une époque où, en faveur de la sculpture et pour lui faire signifier beaucoup en moins d'espace, on réduisit et on simplifia les anciens accessoires, qui souvent devenaient embarrassans. Méduse, de même que Morphée, Iris, les Vents et d'autres personnages, avaient autrefois les épaules garnies de grandes ailes qu'on croyait propres à les transporter avec la vitesse de l'éclair d'un bout du monde à l'autre. Ces ailes, assez bien motivées, furent supprimées, et pour les rappeler et indiquer la rapidité de Morphée,

d'Iris, de Méduse, on se cont nta de faire naître des deux côtés de leurs têtes de petites ailes qui, ne pouvant servir à rien, n'étaient plus que des symboles. Ces ailes, ajustées avec élégance, ne nuisaient en rien à la beauté de la tête, et la coiffaient même avec grâce. Le visage de Méduse reparut brillant de toute cette beauté dont, suivant une tradition rapportée par Pausanias (*Cor.*, c. XXI, 6-7), Persée fut si émerveillé, même après la mort de la Gorgone, qu'il emporta sa tête pour la faire admirer à toute la Grèce, et qu'il lui éleva un monument à Argos. Le sculpture alors n'avait d'autre règle, d'autre dieu que le beau; tout ce que créaient ses mains divines devait être harmonieux, parfait. Si, pour rappeler le souvenir des antiques traditions sur Méduse, elle entrelaça de quelques serpens cette belle chevelure qu'elle lui rendit, et qui avait rendu Minerve si jalouse, ce ne fut qu'en faisant ondoyer avec grâce et souplesse ces serpens, qui, loin de siffler et de s'agiter avec fureur, semblaient se jouer dans ses cheveux et caresser son beau cou. Méduse devint une tête idéale tantôt d'une beauté menaçante, tantôt d'une expression mélancolique, telle que celle de la belle pierre gravée qui, autrefois au cardinal Ottoboni, appartient aujourd'hui à lord Carlisle. Elle dut paraître ainsi lorsqu'en proie à la vengeance de Minerve, elle sentait ses cheveux se changer en serpens, et que cette tête, qui avait attiré tant d'hommages, allait devenir un objet d'épouvante. Les graveurs en pierres fines contribuèrent probablement beaucoup à porter à un haut degré de beauté l'idéal de Méduse, et l'antiquité figurée n'offre rien de plus beau et d'un profil plus suave que la tête sans ailes gravée par Solon, peut-être du temps d'Auguste, et plusieurs autres que présentent des pierres gravées. Pour des têtes conçues dans ce système, quelques serpens suffisaient comme souvenir et pour les caractériser; car sans ces accessoires on aurait pu les confondre avec d'autres personnages. Souvent même les cheveux, par la manière dont ils sont massés et leur mouvement onduleux, remplacent presque entièrement les serpens, et produisent un grand effet. On peut cependant faire remarquer qu'il y a plus de serpens aux têtes des pierres gravées qu'à celles en bas-relief ou en peinture, qui en général en ont très-peu. Les sinuosités et les écailles des serpens de très-petite dimension offraient, par leur finesse, à la glyptique surtout en creux, un travail d'une extrême difficulté, et il n'y en avait pas moins à creuser profondément des ailes qui devaient produire une forte saillie lorsqu'on en prenait l'empreinte. Ces difficultés avaient sans doute beaucoup d'attrait pour les graveurs qui se plaisaient à les multiplier et à les vaincre pour faire preuve de leur habileté.

On voit, par Homère et par Virgile, que le gorgonium aux enfers, entre les mains de la terrible Proserpine, était un épouvantail, même pour les morts. Aussi des figures de cette Gorgone étaient-elles placées dans les tombeaux comme des emblèmes de la mort, et elles sont très-fréquentes sur les sarcophages. Mais comme les masques et les oscilles elles servaient aussi à détruire les effets des sortiléges et des maléfices. C'étaient plus que des ornemens sur les cuirasses, elles effrayaient l'ennemi et devenaient pour les guerriers qui les portaient des amulettes puissans. On croyait probablement que Jupiter n'était pas à lui seul assez fort pour protéger son temple à Olympie (Paus., *Él.* I, c. X), puisque au-dessus de la Victoire dorée, debout, qui ornait le milieu du fronton, on avait mis un bouclier d'or chargé de la tête de Méduse. Une seule des boucles de cheveux de la Gorgone donnée par Minerve à la ville de Tégée devait, tant qu'elle posséderait ce talisman, la rendre imprenable (Paus., *Arc.*, c. XLVII), et c'était sans doute pour rendre le même service à Athènes que le roi Antiochus avait décoré le mur austral de l'acropole, du côté du théâtre, d'une grande égide au milieu de laquelle brillait une tête dorée de Méduse. (Paus., *Att.*, c. XXI, 4; *Él.* I, c. XII). Appliquée à l'extrémité des timons, ou sur les moyeux des chars, la tête de Méduse les préservait, dans les courses, des périls et des hasards malencontreux de l'arène; il en était de même dans les fêtes et dans les pompes romaines. Ce que Plaute et

Festus disent du *manducus*, masque horrible et ridicule porté dans les cérémonies, et qui ouvrant une grande gueule claquait des dents, convient parfaitement au masque de la Gorgone. On retrouve sa première beauté, ses amours et la terreur qu'elle inspirait dans les lamies, monstre de Libye, moitié femme séduisante, moitié serpent, dont Dion Chrysostôme (l. 1, p. 190-196, éd. de Reiske) rapporte la curieuse histoire, racontée aussi en partie avec celle des Empuses par Philostrate (*Vie d'Apoll. de Thiane*, p. 164, éd. Olear), et qui, débitée par les nourrices grecques et romaines, faisait peur aux enfans et était leur loup-garou, leur croque-mitaine. Tels étaient Eurynome, dont parle Pausanias, les Mormolyces, les Stryges, fantômes féroces qui dévoraient les hommes, et comme les vampires s'abreuvaient de leur sang. L'histoire de ces monstres, entre autres celle des Lamies et des Empuses, a des rapports avec celle de Méduse. On trouve encore d'autres monstres de la même espèce, habitant les enfers et aux ordres d'Hécate, nommée aussi elle-même *Empuse*. Michel Psellus, cité par Giraldi, divise en six classes les génies ou les démons funestes ou bienfaisans; ils peuplaient l'éther ou le firmament, l'air, la terre, les eaux, les enfers et le séjour des ténèbres. Le spectre de Méduse, ou d'autres qui lui ressemblent et qui inspiraient la même horreur, se retrouvent dans toutes ces divisions; ce qui tient, comme on l'a vu, à d'antiques traditions historiques, allégoriques et philosophiques, qui en ont enfanté d'autres et ont éprouvé bien des variations. On n'a qu'à consulter Lilio Giraldi (*Syntagmata*, p. 361-362, 446-447), véritable trésor de mythologie et d'archéologie qui cite une foule d'auteurs où l'on peut trouver des détails, et grâce à lui faire de l'érudition et des citations à peu de frais.

Ce qu'on vient de lire était écrit et imprimé lorsque j'ai connu ce que M. le duc de Luynes a fait paraître sur l'ouvrage de M. Levezow, dans les *Annales de l'Institut archéologique*, p. 311 et suiv., de l'année 1834; et les recherches remplies d'érudition, de sagacité et d'intérêt que ce savant archéologue a publiées sur Méduse dans ses *Études numismatiques sur Hécate, en 1835*.

M. le duc de Luynes (p. 313) ne me semble pas repousser l'opinion de M. Levezow sur les Gorgones et Méduse, dont le type aurait été le singe, et qu'auront pu motiver et répandre en Grèce les récits des voyageurs auxquels étaient inconnues des races de grands singes d'Afrique, dont l'aspect farouche et les cris les auraient effrayés. Mais cependant (p. 315) l'ovale horizontal, le nez aplati, les cheveux crépus, la grande bouche, les dents longues et blanches des têtes de Méduse d'ancien style rappellent à M. le duc de Luynes le galbe et les traits caractéristiques de la tête de quelques peuples africains qui ont quelque chose du singe. D'après cette idée, qui ne s'éloigne pas des notions historiques transmises par Diodore de Sicile, il se pourrait, ce me semble, que Méduse fût une reine africaine, ayant sous ses ordres des peuples noirs à large bouche, à dents blanches, et qui par dérision montraient la langue à leurs ennemis : geste de mépris encore fort en usage parmi les nègres. Leur figure étrange les aurait fait prendre pour des bêtes furieuses et eût donné naissance à bien des fables qu'auraient pu confirmer, dans un temps où l'histoire naturelle n'existait pas, leurs peaux et leurs têtes rapportées en Grèce, et en partie desséchées. L'on voit encore à présent des têtes tatouées de Boschismans ou d'autres races africaines plus horribles qu'aucune tête de Méduse, et avec lesquelles on peut leur trouver des rapports. Il se pourrait aussi que les aventuriers qui donnaient cours à ces fables n'en crussent pas un mot, et que ce ne fût que pour jeter du mystère sur le secret de leur expédition. Car en l'entreprenant et en l'exécutant, si elle eut jamais lieu, ils savaient fort bien qu'ils avaient à faire à des hommes et non à des bêtes. Au reste, je suis très-loin d'être entièrement satisfait de mon explication et de la donner comme positive. — M. de Luynes (p. 317) pense que d'abord on s'en tint au premier type, devenu dans l'esprit des peuples une sorte de caractère religieux par les descriptions des poëtes, les pre-

miers théologiens, et c'est celui qui nous paraît la caricature du nègre en courroux. Depuis, la poésie et les arts le modifièrent; l'on revint ensuite au modèle hiératique ou primitif, pour l'abandonner encore et se laisser aller sans entrave à toute son imagination.

C'est avec plaisir que j'ai vu (p. 321) que je partageais l'opinion de M. le duc de Luynes sur la classification établie par M. Levezow parmi les têtes de Méduse et leurs diverses expressions, et qu'il ne l'admettait pas. Le savant académicien ne pense pas (p. 322) que le sujet tiré du bas-relief d'un vase de Chiusi, très-ancien et très-grossier, soit, ainsi que l'interprète M. Levezow, Méduse sur le point d'être tuée par Persée, accompagné de son écuyer qu'on ne lui connaît pas, de Minerve qu'on ne reconnaît pas, de Mercure qui n'est pas certain, et d'un autre personnage qui l'est encore moins. Il croit que ce sujet offre Ulysse avec son écuyer Périmède (qui probablement cependant eût été laissé à la porte), conduit par Circé aux enfers, et qui recule dans la crainte que l'horrible tête de la Gorgone ne lui apparaisse envoyée par Proserpine. Cette explication est très-ingénieuse; mais est-elle bien établie? il me semble que ce n'est pas seulement la tête de la Gorgone qui, selon Homère, était seule aux enfers, qui paraît dans cette composition, mais c'est bien toute la Gorgone. Le héros, quel qu'il soit, n'a plus à craindre cette terrible apparition, puisque la Gorgone tout entière est devant lui. Il a bien l'air de vouloir la tuer, mais en détournant la tête ainsi que le lui avait recommandé Minerve, qui n'est pas plus méconnaissable ici, malgré son manque d'attributs, que dans les peintures grossières de bien des vases, où l'on ne la reconnaît que par le rôle qu'elle joue dans une foule de sujets. Quant aux autres personnages, le Mercure de M. Levezow deviendrait la terreur ailée, on verrait le Minotaure et les oiseaux de Stymphale, que M. de Luynes place dans les enfers d'après le vers 605 de l'*Odyssée*, l. Λ ou XI; ce que cependant ne dit nullement Homère, qui ne fait que comparer le bruit des habitans des enfers autour d'Ulysse à celui d'une troupe d'oiseaux, comparaison qui lui est familière; et dans l'*Iliade*, il compare les glapissemens des Grecs assemblés aux cris d'une volée de grues. Il en est de même du Minotaure, qui, non plus que les oiseaux Stymphalides, n'habite ni l'enfer d'Homère, ni celui de Virgile; mais peut-être faisaient-ils partie du Tartare des Étrusques ou de celui que s'était fait le potier ou le modeleur auteur du bas-relief, si toutefois ces figures sont celles qu'y voit M. le duc de Luynes, et si le sujet est tel qu'il l'indique, ce qui ne me paraît pas positif. Cette découverte d'un nouveau sujet à ajouter à la mythologie figurée serait très-curieuse; mais l'explication laisse bien des incertitudes, et celle de M. Levezow, qui de même n'éclaircit pas tout, me paraît pour le moins aussi plausible.

M. le duc de Luynes veut prouver (p. 325) que les anciens confondirent Minerve tritonienne avec la Gorgone. Il cite une médaille d'Héraclée de Lucanie portant d'un côté le buste de Minerve Poliade, sans casque, couronnée d'olivier, sur une égide écaillée bordée de serpens; au revers Hercule. Il fait observer que l'on voit par cette médaille, et par une peinture d'un vase du musée de Munich, donnée par M. Levezow, pl. II, n° 23, que l'égide pouvait être sans tête de Méduse. Mais beaucoup de statues la présentent ainsi : Minerve avait son égide entourée de serpens avant d'y avoir placé la tête de Méduse et d'en avoir fait le *gorgonium;* et même la peinture que cite M. le duc de Luynes offre Persée emportant dans sa cybise la tête de Méduse, et Minerve qui le suit à grands pas a l'épaule et le bras gauches couverts de son égide entourée de serpens. Ainsi est-il certain que sur la médaille d'Héraclée la tête de Minerve remplace celle de la Gorgone?

Selon le savant archéologue (p. 326), Méduse serait le même personnage que Cérès-la-Noire de Phigalie, représentée, suivant Pausanias (*Arc.,* c. XXV), avec une tête de cheval, des serpens, etc., et mère du cheval Arion, que, métamorphosée en jument, elle eut de Neptune qui, ne se laissant pas effrayer par la forme de la terrible

Érinnys, qu'elle prit ensuite pour se défendre de ses nouvelles attaques amoureuses (Apoll., l. III, c. VI, 8, et Paus., *Arc.*, c. XXXVII et XLII), la rendit encore mère de Despœna (la maîtresse). Ce nom était sacré et presque ineffable, et on le donnait à cette Proserpine, tandis que celle qui avait pour père Jupiter se nommait Coré, la fille par excellence, Perséphoné et Phéréphatta. Sur un vase du Musée Bartholdy, publié par M. Panofka, le corps de Méduse, tombant après sa mort, est terminé par l'encolure et la tête d'un cheval bridé. Un fragment de terre cuite d'un vase de Chiusi offre une tête difforme d'ancien style, sans serpens, avec deux petites cornes, et surmontant l'avant-main de deux chevaux affrontés sur son sein. M. le duc de Luynes voit ici Cérès-la-Noire ou Érinnys, et il en conclut qu'elle est la Gorgone. Mais sur le vase Bartholdy le cheval Pégase sort de Méduse, qui en accouche d'une manière assez extraordinaire, par le cou, et ce n'est pas plus la tête de la Gorgone que ne le sont le corps et la tête de son autre fils Chrysaor, qu'elle met au monde de la même manière dans un bas-relief de Milo, appartenant à M. Burgon, à Londres, et publié par M. J. Millingen, *Ancient uned. Monum.*, pl. 2, et par M. Levezow, p. 83, pl. 4, nº 42. Méduse n'est donc pas représentée avec une tête de cheval, et il n'y a pas, du moins ici, d'analogie entre elle et Cérès-la-Noire. Mais, au lieu de trouver dans les deux chevaux du bas-relief Bartholdy, l'Arion et le Scyphon, tous deux progénitures de Neptune, pourquoi n'y verrait-on pas tout simplement trois métamorphoses : Cérès en Érinnys, forme sous laquelle la déesse eut de Neptune Despœna, et ce dieu changé en cheval pour triompher de la ruse et de la résistance de Cérès, cachée sous la forme d'une cavale. Méduse peut bien avoir des rapports avec Cérès Érinnys ; mais les monumens allégués à l'appui de cette opinion n'offrent pas, ce me semble, des preuves irréfragables, et je ne sais si ses petites cornes naissantes peuvent y faire aussi reconnaître « l'errante et infortunée Io poursuivie par l'Œstros (le Taon), ou les furies, dans ses courses vagabondes, et la Méduse, rapide, féconde, furieuse, comme les deux autres divinités Cérès Érinnys et Io. » Cette pauvre Méduse n'errait pas furieuse par toute la terre, car on l'attaque, on la tue, et ce n'est que sa peau et sa tête que l'on porte de côté et d'autre en triomphe. Il en est très-peu question dans l'histoire mythologique ; elle ne fut célèbre que par sa mort ; et depuis on n'éprouva que rarement les redoutables effets de sa puissance. Et ce ne fut qu'entre les mains de Persée, sur sa route aérienne de Libye à Sériphe et à Argos. Il voyageait vite ; car, sur l'ordre de Polydecte, roi de Sériphe, étant parti au commencement d'un festin pour enlever la tête de Méduse, il l'avait tuée, écorchée, avait pétrifié Polydecte et ses convives, avait en chemin changé Atlas en montagne, délivré Andromède, accompli plusieurs autres exploits, et était de retour avant que le festin fût fini (*Pindare, Pyth.* X, v. 75, et le Schol.). C'est comme le songe de Mahomet, ou dans les contes arabes les voyages des génies aussi rapides que l'éclair. Au reste, si l'on en croit Suidas, qui ne cite pas ses garans, Méduse se serait vengée de son vainqueur : ayant fait inutilement l'essai du pouvoir du *gorgonium* sur Céphée, qui était aveugle, Persée le tourna vers lui-même, le regarda et fut frappé de mort. Quelque temps après son fils Myrrhus brûla ce *gorgonium*. C'était un vieux trophée défiguré qui ne produisait plus d'effet, et qu'on ne tint pas à conserver.

C'est plutôt sous le rapport de l'art que nous avons parlé de Méduse, que sous celui de la mythologie, qui aurait encore offert beaucoup d'autres détails. Mais M. le duc de Luynes, en traitant ce sujet intéressant dans ses *Études numismatiques*, a tâché de pénétrer les profondeurs de la mythologie la plus mystérieuse et la plus orphique, et de porter la lumière dans ces ténèbres. A-t-il toujours été plus heureux que ceux qui l'ont précédé dans ces routes tortueuses, et qu'on pourrait croire sans issue, dont çà et là il a fait jaillir des rayons de clarté ; c'est ce que je laisse à d'autres à décider ou plutôt à discuter.

M. le duc de Luynes, de la page 39 à 47, suit l'histoire de Méduse d'après les au-

teurs anciens et leurs commentateurs, depuis Euripide, les Orphiques, jusqu'à Suidas; et il passe en revue les traditions diverses qu'ils ont transmises et sur la naissance de la Gorgone, et sur ses aventures, ses malheurs et ses terribles succès. On voit que les récits sont loin d'être d'accord. Mais tous ces auteurs, et surtout leurs scholiastes, sont postérieurs de bien des siècles à Homère et à Hésiode, et beaucoup tiennent à des époques où la manie de vouloir tout expliquer faisait chercher partout des allégories et des rapprochemens auxquels n'avaient peut-être jamais pensé, dans leur simplicité, les peuples des premiers temps.

D'après Hérodote, le périple de Hannon et le récit de Proclus dans Pausanias, qui paraissent faire allusion à de grands singes, M. le duc de Luynes (p. 44) semblerait assez porté à admettre ou à ne pas rejeter l'opinion de M. Levezow sur le type primordial de Méduse, qui aurait eu quelque singe pour modèle. Mais (p. 49), d'après Épigène et les orphiques cités par Clément d'Alexandrie (Strom., l. v, c. viii, § 50), il paraîtrait ne voir dans la Gorgone que l'image de la lune qui a quelque rapport avec la face humaine, et qui de tout temps, par ses diverses phases et ses éclipses, a eu le privilége de causer beaucoup de frayeur aux peuples ignorans, et quelquefois même à ceux qui étaient éclairés. M. Lenormant (*Annales archéol.*, 1834, p. 260) serait aussi de cet avis. Mais ces orphiques, bien modernes auprès d'Homère et d'Hésiode, par leurs idées mystiques et leur philosophie obscure, ont dû porter beaucoup de trouble et d'innovations dans la mythologie plus simple avant qu'ils y eussent répandu leurs rêveries. On voit (p. 49) des têtes de Méduse associées sur des médailles à celle du soleil; mais ce n'est que d'après des idées qui ne datent pas des premiers temps. Ce serait par suite de ces idées que, sur un vase de Corneto cité (p. 51-73; Panofka, *Mus. Blacas*, pl. 10, p. 33), on aurait représenté Méduse entourée de vingt-huit serpens, ou la lune et ses vingt-huit jours de révolution synodique. Est-il bien certain que du temps d'Homère et d'Hésiode on ait eu ces idées astronomiques, et que les arts, s'ils existaient alors en Grèce, les aient ainsi figurées, et qu'on ait pensé au principe héliaque du Soleil représenté, dit-on, par Pan et Persée, le vainqueur de Méduse, comme le soleil l'est de la lune. Selon M. le duc de Luynes (p. 54), le *gorgonium*, sur les médailles de Populonia, de Parium, etc., aurait rapport aux éclipses de la lune, de même que la prétendue Méduse, avec de petites cornes, du bas-relief Bartholdy, et celles qu'on voit de profil sur de belles pierres gravées. On trouve aussi dans Euripide que Minerve est surnommée *Gorgo*, et qu'elle était regardée comme la lune. Ainsi, Minerve est la lune; elle est aussi Méduse, et c'est cependant elle qui fait trancher la tête à la Gorgone, ou qui se fait tuer elle-même. Mais (p. 57) Méduse se trouve être encore le même personnage qu'Apollon Hélius, ou le Soleil; elle est donc en même temps le soleil et la lune, et puis elle est tuée par Persée, qui est aussi le soleil. Avouons que, plus on avance, plus on se perd dans les abstractions et les profondeurs de cette mythologie mystique. Mais ce n'est pas tout : (p. 59-60) Méduse est la terre, Cérès-la-Noire, Isis Déméter (Cérès) de l'Égypte, et Mélantho, que Neptune changé en dauphin avait violée, de même que sous la forme d'un oiseau il avait abusé de Méduse. Bellérophon est le même que Persée, que le Soleil, ce qui se peut très-bien; mais alors il se trouve aussi le même personnage que Méduse, que la Lune, et en triomphant de la Chimère, qui n'est autre que Méduse, il triomphe de lui-même. Méduse est encore Diane; elle est aussi Hécate infernale. Mais il me semble qu'après avoir donné des attributions si relevées, si abstraites à Méduse, à Hécate, c'est beaucoup les rabaisser que de ne trouver dans le fouet que l'oracle de Pan, dans Eusèbe, fait tenir à Hécate, que le fouet avec lequel cette terrible divinité excite des chiens vengeurs : (p. 80) le fouet est le symbole de Diane, qui déchaîne et arrête les chiens ainsi qu'elle en use avec Actéon. Ceci n'est que de la mythologie bien ordinaire auprès de cette grande mythologie mystique, cosmique, cosmogonique. Méduse et ses sœurs s'offrent encore

dans les Euménides, les Grâces ou Parques blanches, ou douces, les Furies et les Parques-Furies; et, comme Proserpine (la pleine lune) est la même que Méduse, et que la lune ne s'éclipse ou n'est tuée que dans son plein, Pluton infernal, qui enlève Proserpine, est le même que Persée. Diane et Minerve, qui cueillaient des fleurs avec cette déesse, ne sont autre chose que les Gorgones sœurs et compagnes de Méduse. Minerve tritonienne (p. 94) est la troisième lune, ou à sa troisième phase, au commencement de son décours. C'est la compagne et le guide de Persée attaquant Méduse. Ainsi c'est encore la Lune qui, avec le Soleil, marche contre la Lune. Nous voulons bien que Minerve soit la Lune, mais comment s'attaque-t-elle elle-même? Parce que Minerve était surnommée *Sthéniade* ou robuste, est-ce bien une raison pour changer cette déesse en *Sthéno,* l'une des Gorgones, et faire qu'elle soit en même temps et Méduse et l'une de ses sœurs? Si quelques traits de l'histoire de Diane et de Minerve les présentent sous un caractère de cruauté, en résulte-t-il des analogies très-claires entre ces déesses et les Furies, et ne pourrait-on pas quelque jour prouver de même que Nabis, Caligula et Caracalla, triade de monstres, n'étaient qu'un seul et même personnage, et que l'on ne doit y voir que Pluton infernal, ou les Furies, ou Méduse? D'après les opinions émises et soutenues avec érudition par M. le duc de Luynes, Méduse serait la reine du monde et des dieux; déesse universelle au ciel, sur la terre et dans les ondes, elle embrasserait toute la nature, et comprendrait à elle seule toute la mythologie. Ce serait un grand honneur pour une divinité dont le premier type aurait été un singe. Est-il bien certain qu'Homère et Hésiode, s'ils revenaient, et Orphée lui-même, s'il a existé, comprissent cette mythologie, et qu'ils n'eussent pas besoin, pour se mettre au fait, de se faire initier à ces nouveaux mystères?

194. Néréides et Tritons, n° 460, pl. 206, sarcoph., *m. grec.*

A moins que les parties d'un bas-relief divisé en deux comme celui qui orne le devant de ce sarcophage ne soient entièrement des contre-parties l'une de l'autre, il est difficile de mettre dans l'ensemble plus de symétrie que n'en offre cette double scène. Des deux côtés, des Néréides et des tritons portent en triomphe vers les îles Fortunées, dans une coquille, le buste d'un jeune homme vêtu d'un *paludamentum* ou d'un manteau militaire. Deux groupes, chacun d'un triton et de la Néréide qu'il porte sur sa croupe ondoyante, sont régulièrement disposés et à peu près dans les mêmes attitudes, soit que les Océanides montent sur la croupe des tritons, soit qu'elles y aient déjà pris leurs places. Deux des demi-dieux marins au centre de la composition sont âgés; ceux des extrémités sont jeunes. A droite, l'on trouve le même nombre d'amours que sur la gauche, et ils sont pareillement placés; deux soutiennent la lyre des Néréides; deux autres jouent avec des *pristes,* et il y en a deux qui, entourés de dauphins et de poissons, s'élançant tête baissée, plongent à travers l'orbe de la queue des tritons. Dans le milieu, un amour monté sur un dauphin dont il presse la marche vient prendre part aux jeux de ses petits camarades, et lie les deux parties de la composition. Les Néréides sont jolies et se groupent par des attitudes gracieuses avec les tritons auxquels elles sont unies. Les mouvemens de leurs têtes offrent de la variété, et en tout, cette régularité et cette action modérée ne messiéent pas à la décoration d'un monument funèbre, qui ne devait réveiller ou nourrir que des pensées calmes et douces.

32..

Mais l'exécution très-médiocre de ce sarcophage, qu'on peut placer au IIIe siècle de notre ère, montre que celui auquel on le doit n'était pas l'auteur de la composition. Les poses agréables et l'ajustement élégant des draperies légères des Néréides étaient au-dessus de son talent; il aura disposé à sa guise des groupes que lui fournissaient des ouvrages où il puisait ses idées et ses modèles. On fera remarquer les *chelæ* ou pattes de crabe qui surmontent la tête des quatre tritons, et que nous avons déjà vues à celle de l'Océan, pl. 170. Quelquefois, si du moins de petites cornes naissantes de jeune bœuf n'ont pas été substituées à des *chelæ* en restaurant une belle tête de triton du Vatican (1), on en aurait donné à ces dieux marins, et elles auraient servi d'emblème et à l'impétuosité de ces divinités, et aux mugissemens de la mer. Selon Visconti, une tête que Winckelmann croyait être celle d'Océan, et connue à Rome sous le nom de *bocca della verità,* serait un triton employé dans quelque *impluvium* à absorber les eaux de la pluie par sa large bouche ouverte; ce qui sert à l'auteur du Musée Pio-Clémentin à expliquer un passage difficile de Properce (2). Ce qui caractérise les tritons, surtout dans des ouvrages de forte proportion, comme le buste du Vatican, ce sont les appendices découpés dans le genre du bord de nageoires qu'on leur voit aux sourcils, aux joues, au menton et à la poitrine. Si l'on veut connaître une description et une explication très-curieuses de notre bas-relief, on n'a qu'à lire celles que l'on trouve dans le *Musée des monumens français,* t. II, p. 63 et suiv. Je ne sais où l'auteur a découvert des lions, des scorpions et tout ce qu'ils lui inspirent d'ingénieux et de profond sur Osiris, sur Typhon, sur la dégradation, emblème de la mort, et sur le roi Dagobert, mais il n'y a trace ni de lions, ni de scorpions, ni même de ce bon roi Dagobert Ier, dans notre bas-relief ni dans d'autres du même genre, que possède le Musée royal. *Villa Borghese.* [Haut. $0^m,523$ = 1 pi. 7 po. 4 li. — Larg. $1^m,796$ = 5 pi. 6 po. 4 li.]

195. Néréides et Tritons, n° 315, pl. 208, *marbre.*

Ce bas-relief, dont les figures sont de très-petite dimension, sert de frise à la partie supérieure du beau sarcophage d'Actéon, pl. 113, 114, 115; et cette composition, où des dieux marins joutent les uns contre les autres en présence des filles de l'Océan, est animée et traitée avec esprit. Les personnages de ces scènes, bien dessinés, ont beaucoup de mouvement. Au milieu de cette fête marine, un jeune triton à double queue de poisson embouche une longue conque, et tient à la main droite une rame ou un gouvernail. Mais ce ne sera pas une arme offensive, ce n'est qu'une joute et non un combat; il sonne la charge et va recevoir l'attaque d'un jeune enfant qui, monté sur une énorme *pristis,* qu'il guide de la main gauche, et que de la droite il anime à coups de fouet, s'élance contre son adversaire. On dirait Achille que dans les jeux de son enfance Thétis, sa mère, exerçait aux combats, et qui un jour lancera sur les Troyens ses fougueux

(1) *Mus. Pio-Clem.,* p. 6, pl. 5.

(2) *Élégie* XXXII, v. 11.

coursiers, comme aujourd'hui il lance son monstre marin contre son jeune compagnon de plaisir, l'agile triton. Ce jeune enfant pourrait être aussi Palémon ou Mélicerte qui, au sein des flots, s'exerce à des jeux guerriers sous les yeux de sa mère, la Néréide Leucothée, qui, montée sur un cheval ou un mulet marin, regarde son fils avec tendresse et prend part à ses plaisirs. La bandelette qui ceint sa tête lui donne le caractère d'une divinité, et son long voile rappellerait celui qu'elle jeta à Ulysse pour le sauver du naufrage. Les animaux fantastiques qui portent les deux divinités sont bien entendus; leurs nageoires leur font fendre avec rapidité les ondes, et l'on voit que la *pristis,* espèce de dragon marin, a perdu sa férocité sous la jeune main qui la dirige et la gourmande. Il est inutile de parler de la dernière Néréide de gauche, entièrement moderne, ainsi que son taureau. Mais, d'après la patte armée de griffes qui restait de l'animal que l'on a restauré, on voit que l'on a eu tort d'en faire un taureau. La Néréide qui suit le triton a quitté tous ses vêtemens et monte un fier et superbe griffon marin ailé; ce qu'elle tient à la main gauche n'est pas assez distinct pour qu'on puisse le reconnaître. Après cette Néréide, un autre jeune triton, de même à double queue, glisse sur la surface de l'onde; il attire à lui, en lui présentant des plantes, un cerf marin à grandes ramures qui semble résister à la Néréide à laquelle il sert de monture. Cette Océanide est vêtue, et tient à la main un arc : il se pourrait que ce fût Diane. Le cerf, l'arc, le costume porteraient à le croire. Et d'ailleurs rien ne s'opposerait à ce qu'on la trouvât dans la société des divinités marines, puisque sous le caractère de Diane lucifère on la voit réunie à l'Océan sur le curieux autel astrologique, 214, pl. 170. Elle est alors une divinité qui chaque jour, comme le Soleil, son frère, se plonge dans le sein d'Amphitrite, et qui y fait de longs séjours lorsqu'elle n'éclaire pas le monde. Ne sait-on pas aussi que souvent les dieux de l'Olympe allaient visiter l'Océan? On leur fournissait sans doute alors parmi les montures marines celles qui leur convenaient le mieux, et le cerf devait être celle de Diane. Nous croirions volontiers que la Néréide nue est Vénus Phosphora, l'étoile du matin, autre divinité marine. Ce qu'elle tient à la main pourrait être le carquois de l'amour, qui, combattant contre le triton, emblème de la mer, indiquerait qu'il veut le soumettre à son empire comme les autres élémens. La première explication est peut-être préférable, et il serait assez plausible que Vénus, la fille des eaux, et Diane, la reine des nuits, en raison de leurs rapports avec les divinités de la mer, prissent part aux jeux ou d'Achille, fils de Thétis, ou de Mélicerte, fils de Leucothée. Au reste, ce ne sont que des conjectures que nous abandonnons à de plus habiles. On fera encore observer qu'il est curieux de voir réunis dans ce bas-relief quatre animaux fantastiques marins d'espèces diverses, et tous d'un beau style, et il est à croire que celui qui manque en offrait encore une variété; d'après la patte qui reste, ce pouvait être un lion ou une panthère. Et qui sait si Bacchus ne se serait pas joint, dans cette fête marine, à sa nourrice Leucothée?

196. Néréides et Tritons, n° 404, pl. 207, *marbre de Luni.*

Ce bas-relief funéraire offre la même scène que 194, n° 640, pl. 206. Mais ici c'est le buste d'une jeune femme dont on comparait sans doute la beauté à celle de Vénus sortant des eaux, que portent en triomphe deux tritons couronnés de branches de corail et des Néréides. Il paraîtrait que ces bas-reliefs, de la même époque et peut-être de la même main, ornaient les sarcophages de deux personnes de la même famille. On pourrait y joindre celui qui, 82, n° 384, pl. 224, nous a présenté le triomphe de Vénus. Tous ces ouvrages semblent sortir du même atelier; mais le bas-relief dont nous nous occupons dans ce moment-ci présente encore plus que les autres cette symétrie sur laquelle nous avons déjà attiré l'attention. Il n'y a quelque variété que dans les animaux marins qui se jouent dans les flots : la panthère d'un côté, de l'autre la *pristis*, et au milieu le bélier et le taureau, que veut repousser à grands coups la Néréide qui les sépare. Cette petite scène est analogue à celle de la pl. 224, n° 384, où un vieux triton frappe à coups redoublés deux panthères. Dans notre bas-relief, deux petits amours, perchés sur l'extrémité de la queue de deux taureaux marins, égaient le cortége et célèbrent, l'un au son de la lyre, l'autre sur sa double flûte, le triomphe de la belle à laquelle rendent hommage les divinités marines. Le dessin de ce bas-relief, dont quelques parties sont exécutées avec soin, est plus médiocre que celui des deux autres; et les Néréides qui se jettent au cou des taureaux marins qui les reçoivent avec une grande gravité, et paraissent peu sensibles à leurs caresses effrénées, offrent des formes qui ne conviendraient qu'à des Vénus du sud de l'Afrique. *Villa Borghese.* [Haut. 0^{m},554 = 1 pi. 8 po. 6 li. — Larg. 2^{m},152 = 6 pi. 7 po. 6 l.]

197. Néréides et Tritons, n° 482, 486, pl. 208, *marbre.*

La symétrie propre aux bas-reliefs est encore plus complète ici que dans les monumens précédens : les quatre personnages à droite paraissent avoir été absolument calqués sur ceux de gauche, et il n'y a aucune différence, ni dans leurs poses reproduites en sens inverse, ni dans leurs accessoires. Il est probable que ces deux morceaux proviennent d'un sarcophage dont le milieu a été détruit. Malgré quelque roideur, les figures ne sont pas mal dessinées; il y a de la fermeté dans les tritons, et les Néréides ne manquent pas d'une certaine grâce. Au bas-relief de gauche, le bras gauche, presque toute la trompe, les jambes du triton en tête du cortége et la partie inférieure de la composition, à la hauteur du tiers des jambes de la Néréide nue, sont dus à des restaurations modernes. Le bas-relief de droite n'a de restauré que le bras gauche et presque toute la trompe du jeune triton; il est inutile de faire observer que ces tritons ont tout à fait l'aspect de centaures marins. [Haut. 0,731 = 2 pi. 3 po. — Larg. 1^{m},000 = 3 pi. 0 po. 11 li.]

198. Néréides, n° 82, pl. 207, *marbre*.

Il est difficile de voir plus de souplesse et d'abandon que dans les attitudes de ces quatre jolies Néréides, qui, nonchalamment couchées sur des animaux marins, et retenant d'une main leurs légères draperies agitées par le vent, voguent sur les flots et vont rendre leurs hommages à l'Océan ou à quelque dieu marin, dont la tête colossale couronnée d'algues occupe le milieu de cette frise. La panthère, le griffon, le bélier et la chimère sont d'un beau style, et peuvent servir de modèles pour ces animaux fantastiques. Ces gracieuses Océanides rappellent les charmans sujets en ce genre des peintures d'Herculanum et de Pompéi. Ce bas-relief formait probablement une frise, peut-être celle de quelque grand sarcophage. [Haut. 0^m,400 = 1 pi. 3 po. 7 li. — Larg. 2^m,351 = 7 pi. 1 po. 9 li.]

199. Néréide et Triton sur un autel, n° 127, pl. 209 et 252, et inscript., pl. VI, *marbre*.

Ce petit bas-relief fait partie des ornemens qui entourent un autel funèbre cylindrique, dont l'inscription gravée dans un cartel nous apprend qu'il avait été consacré à L. Vestiarius Trophimus par la reconnaissance de ses héritiers et de ses affranchis. Il est à présumer que ce personnage ou ses ancêtres devaient leur nom de famille à la profession de *Vestiarius*, qui consistait à conserver les vêtemens et les étoffes dans toute leur blancheur et leur éclat, et à savoir les leur rendre. Ils se chargeaient d'en maintenir les parties plissées et de les mettre sous presse. Le luxe des dames romaines et la recherche des hommes pour leur toilette avaient rendu ce métier assez important et très-lucratif, et c'était un bon emploi de la maison des empereurs et chez les particuliers riches; on le trouve souvent cité dans les inscriptions. Un cep de vigne chargé de feuilles et de grappes embrasse de ses rameaux flexibles une partie de l'autel; sur le devant, deux amours ou deux génies funèbres soutiennent une épaisse guirlande de fleurs et de fruits. Aux deux côtés, des espèces de chimères ailées, à tête de lion, veillent sans doute à la sûreté du monument. Cette jeune Néréide à demi nue, et que soutient sur les orbes sinueux de sa queue un triton au milieu des flots, offre une de ces scènes gracieuses dont on aimait à égayer les souvenirs funèbres. C'était le voyage des âmes vers les îles Fortunées. Il est à remarquer que le cheval marin que tient le triton est ailé, et je ne me rappelle pas avoir vu autre part cette espèce de Pégase marin. L'inscription a été donnée par Gruter, p. 1152, n° 3. [Haut. de l'autel, 0^m,897 = 2 pi. 1 po. 9 li. — Diamèt. 0^m,615 = 1 pi. 10 po. 8 li.]

200. Génie sur un Griffon marin, n° 606, pl. 189, *marbre*.

Ce petit bas-relief est peu chose; mais le petit amour qui hâte la course de son griffon vers les îles Fortunées ne manque pas de mouvement et d'une certaine grâce. On voit par ce qui reste à la gauche qu'il faisait partie

d'une frise où joutaient de vitesse d'autres amours ou des génies portés par des monstres marins. [Haut. 0m,162 = 6 po. — Larg. 0m,441 = 1 pi. 4 po. 5 li.]

201. Biche, n° 387, pl. 144, *marbre*.

Cette biche couchée, et une autre dans le sens inverse, ornent les faces latérales du piédestal de la Psyché du Musée royal, n° 387, et elles ont rapport au sujet du bas-relief de la face antérieure. De même elles peuvent rappeler Diane, à laquelle ces animaux paisibles étaient consacrés, et ses visites nocturnes à Endymion, vers lequel, dans le silence des nuits, ces biches menaient le char de la reine du ciel. Ces biches sont en partie modernes; mais la tête de celle de droite est antique et d'un joli caractère.

202. Cerf marin et Panthère, n° 478, pl. 129.

Ce cerf, terminé en queue de poisson, décore la face latérale droite du sarcophage de Médée; il a du mouvement et de la légèreté, et l'ajustement capricieux de sa métamorphose en animal marin n'est pas sans quelque grâce. Les peintures et les pierres gravées antiques offrent souvent des animaux de ce genre. La panthère qui mange des fruits qui s'échappent d'une corbeille est moderne, mais dans le genre des compositions antiques.

203. Masques de Méduse, n° 530, pl. 199, *marbre*.

Ces deux têtes de la Gorgone, d'un assez bon travail et d'un beau caractère, ont entre elles la plus grande analogie par leur expression pleine de souffrance et de tristesse, et par l'ajustement de leur chevelure très-touffue et ondulée. La manière dont est relevée et nouée sur le haut cette chevelure, dont Méduse était si fière et Minerve si jalouse, n'est pas ordinaire à celle de Méduse. Les cheveux ont beaucoup de mouvement et de souplesse, quoiqu'ils soient répartis en belles masses et largement traités. On croirait, au premier coup-d'œil, voir des serpens qui s'agitent dans tous les sens. Les deux reptiles qui, sur le haut de la tête à notre gauche, se groupent avec les ailes, forment une espèce de couronne. La manière dont les serpens de la tête à droite s'élèvent comme des cornes au-dessus des ailes, n'est pas commune, et elle lui donne un aspect particulier. En général les ailes ne sont ni aussi dégagées de la chevelure, ni aussi élevées que celles de ces deux têtes. Les nœuds des serpens sous le menton sont ordinaires. Ces deux masques, qui sans doute autrefois servaient d'ornement à quelque grand monument consacré peut-être à Minerve, viennent du château de Richelieu. Ils décorent aujourd'hui le dessus de deux portes de la première partie de la salle des Caryatides. [Haut. et larg. 0m,442 = 1 pi. 4 po. 4 li.]

204. Mort d'Œnomaüs, n° 783, pl. 210, *marbre*.

Œnomaüs, fils de Mars et d'Astéropé ou Stéropé, fille d'Atlas et de l'Océanide Pléïone, fut célèbre, dans les premiers temps de la Grèce, par ses richesses, par ses succès, sa fin malheureuse et surtout par sa fille Hippodamie, la *dompteuse de chevaux* (1). Il était roi de la Pisatide en Élide, partie du pays qui depuis devint le Péloponèse. Pise ou Olympie sur l'Alphée, si renommée plus tard par la magnificence de ses jeux, était, ainsi que plusieurs autres villes, soumise au sceptre d'Œnomaüs. Ce prince inquiet, sans doute, sur son avenir et sur celui de la fille que lui avait donnée sa femme Évarète, fille d'Acrisius, consulta l'oracle. Il lui fut répondu qu'il serait tué par son gendre. Tenant fort à éviter ce malheur et à faire mentir l'oracle, ce roi de Pise résolut de ne pas marier sa fille, qui, à ce qu'il paraît, passionnée pour les exercices tout autres que ceux propres à son sexe, avait le cœur peu sensible, et qui d'ailleurs, craignant peut-être pour les jours de son père, entra dans ses vues et consentit à rester vierge. Des auteurs prétendent aussi qu'Œnomaüs était épris de sa fille qui attisait cette flamme incestueuse. Mais Hippodamie était riche et un miracle de beauté que, d'après ses goûts pour les chevaux, les courses, les joûtes et la chasse, on peut croire avoir été un peu sévère. La richesse et la beauté, même au temps de la rudesse et de la simplicité héroïques, ont toujours, comme à présent, attiré beaucoup d'adorateurs. Malgré les refus d'Œnomaüs et les dédains de sa fille, les héros, les fils des dieux se présentaient en foule de toutes parts et prétendaient à sa main. Fatigué de leur obsession, Œnomaüs crut pouvoir, sans aller au-devant des menaces de l'oracle, faire croire aux prétendans qu'il était décidé à faire un choix parmi eux. Il déclara donc qu'il n'accorderait sa

(1) Les auteurs anciens varient beaucoup sur la généalogie d'Œnomaüs : Hygin, F. 84, et *Poet. astr.*, l. II, c. XXI, et le Scholiaste d'Homère, Il. Σ, 486, lui donnent celle qui vient d'être rapportée. Servius, Æn. 8, 130, le dit fils d'Atlas et de Stéropé; Tzetzès, sur Lycophron, d'Hypérochus et de Stéropé, ou de Mars et d'Harpina, fille d'Asope, et cette dernière opinion est celle de Diodore de Sicile, l. IV; du Scholiaste de Pindare, Ol. XIII. Celui d'Apollonius, *Arg.*, l. I, v. 752, hésite à reconnaître pour mère à Œnomaüs ou Harpina, ou Eurythoé, fille de Danaüs, que Tzetzès dit femme d'Œnomaüs. D'après les commentateurs d'Hygyn, F. 183, 192, il paraît que *Stéropé*, *Astéropé* et *Astrapé*, désignent la même fille d'Atlas. Au lieu de la donner pour mère à Œnomaüs, Apollodore, l. III, c. X, dit qu'elle était sa femme. On voit que ces opinions sont très-diverses, et le sujet, heureusement, en est de peu d'importance. — On n'était pas non plus d'accord sur la naissance de Myrtilus. Phérécyde, p. 99, *éd. Sturz*, le dit fils d'Eurythanasse, ou d'Euryanasse, fille de Xanthus ou de Clytie, fille d'Amphidamas. Le Scholiaste d'Apollonius, et celui d'Euripide, *Or.*, v. 999, lui donnent pour père Mercure, et pour mère Phaétuse, fille de Danaüs, ou l'Amazone Myrto. Tzétzès, *Lycoph.* LII, nomme sa mère Cléobule, fille d'Œolus ou d'Œpolus; et le Scholiaste d'Euripide lui attribue une origine encore plus illustre, en le faisant fils de Jupiter et de Clymène.

fille qu'à celui qui l'emporterait sur lui dans la course des chars; mais il mit pour condition que ceux qui seraient vaincus recevraient à l'instant la mort de sa main. Ces conditions furent acceptées. Œnomaüs avait deux jumens, Harpinna et Phyllas, plus vites que l'Aquilon, et auxquelles Phérécyde (1) donne des ailes, et Myrtilus, son écuyer, fils de Mercure et d'Harpina, était, pour conduire un char dans la carrière, d'une dextérité qui ne pouvait trouver de rivales. C'était aussi lui qui fabriquait les chars du roi de Pise et avec une grande perfection. Œnomaüs croyait être sûr de vaincre tous les téméraires qui oseraient entrer en lice avec lui. Les chars devaient partir de Pise et pousser leur course jusqu'à l'autel de Neptune dans l'isthme de Corinthe. On avait réglé les courses de cette manière : après un sacrifice à Jupiter, offert par Œnomaüs, arrivait le quadrige d'un des prétendans; le roi de Pise montait sur le sien avec son écuyer, et il tenait un javelot à la main. Au signal donné, le char du prétendant partait, celui d'Œnomaüs le poursuivait et Myrtilus le dirigeait avec tant de vitesse et de talent, qu'il joignait toujours le compétiteur, et de manière à ce que son maître pût le percer de son javelot avant qu'il eût atteint l'autel de Neptune. Un grand nombre de héros, dont Pindare nomme treize, avaient été déjà les victimes de leur amour méprisé et de la cruauté d'Œnomaüs, et même de celle d'Hippodamie, qui, dit-on, en tua plusieurs de sa propre main. Persée, son cousin germain par sa mère Danaé, sœur d'Évarète, était sur les rangs et eût peut-être subi ce triste sort; mais Polydeote, roi de Sériphe, qui lui avait servi de père, était épris de Danaé; il était à la cour d'Œnomaüs, et, sous le prétexte de faire un présent de noces à Hippodamie, il requit chacun de ses amis de lui donner un cheval. Voulant éloigner le jeune héros qui le gênait dans sa passion, ce ne fut pas un cheval qu'il lui demanda, il le pria de lui rendre le service d'aller couper la tête à la Gorgone Méduse et de la lui apporter. Persée ne put lui refuser cette légère marque d'amitié; il partit, et cette glorieuse entreprise le sauva probablement des mains d'Œnomaüs (2). Mais Pélops, fils de Tantale, arriva d'Asie avec d'immenses richesses et à la tête d'une colonie. Plein de confiance dans son adresse et dans la vitesse de ses chevaux ailés (3), qu'il avait reçus de Neptune, auprès duquel il avait joui de la même faveur que Ganymède à la cour de Jupiter, il se présenta. Comptant sur la protection de Minerve, il se mit au nombre des prétendans que les mauvais succès des treize qui les avaient précédés n'avaient pas découragés. Hippodamie le vit, et son cœur, perdant de sa fierté, devint moins rebelle. Il paraît même que, malgré le sinistre présage de l'oracle infaillible d'Apollon, elle allait jusqu'à désirer que le beau Pélops fût vainqueur. Ce héros ne laissait cependant pas, malgré son amour et son courage, d'être un peu ému de l'horrible aspect qu'offrait la porte du palais d'Œnomaüs couverte des têtes des prétendans qu'il y avait appendues comme un chasseur étale les trophées de sa chasse.

(1) Page 99.
(2) Voy. p. 497.
(3) Pausan., *Él.* I, c. XVII.

Craignant que ses chevaux n'eussent pas sur ceux d'Œnomaüs tout l'avantage qu'il pouvait espérer, il eut recours à la trahison. Il fit de si brillantes offres à Myrtilus, sous la foi du serment, qu'il le séduisit : on dit même qu'il s'oublia jusqu'à lui promettre une nuit d'Hippodamie dont cet écuyer était très-épris depuis longtemps, ce qui, selon Pausanias (1), l'engagea à se défaire d'Œnomaüs. Myrtilus consentit donc à ôter les clavettes des roues du char du roi de Pise et à les remplacer par de la cire. Cet atroce complot, qu'au dire de Phérécyde, avait concerté Hippodamie, réussit (2). Les chars partent avec rapidité, mais bientôt les roues de celui d'Œnomaüs se détachent, il est renversé et se tue dans sa chute. Pélops arrive triomphant à l'autel de Neptune, il épouse Hippodamie, qui probablement se laisse persuader que la mort de son père n'était que l'effet d'un accident, et elle part avec Pélops et le traître Myrtilus. Il paraît qu'une petite partie du voyage eut lieu sur le bord de la mer. Chemin faisant, Myrtilus revendiqua l'exécution des promesses de Pélops et ses droits sur Hippodamie, que, d'après Phérécyde, il voulut embrasser. Mais Pélops, le prenant sur le fait, oublia ses sermens; et craignant d'ailleurs que, si on venait à savoir qu'il ne devait la victoire et sa femme qu'à une trahison, sa conduite ne lui fît grand tort dans le pays où il allait s'établir, pour faire disparaître les traces de son crime, il lança son complice Myrtilus dans la mer. Suivant quelques auteurs, elle prit de là le nom de *Myrtoüs* (3). Pélops, au moyen de ses richesses, n'eut pas de peine à devenir le chef du pays qui de lui prit le nom de *Péloponèse,* et dont il accrut beaucoup les ressources, le pouvoir et le bien-être. Il y ajouta même le royaume de Mycènes que lui laissa son cousin Eurysthée. Il eut d'Hippodamie, entre autres enfans, Atrée et Thyeste, et fut la souche de ces terribles familles des Pélopides et des Atrides, qui ne finissent jamais et dont l'histoire a fourni et fournit encore tant de sujets à la poésie et aux beaux-arts.

(1) *Arc.*, l. XIV.

(2) Pherecydis, *Fragm.*, éd. Sturz, p. 97 et suiv. Le Schol. d'Homère, *Il.*, B. 104, et Eustathe, p. 183, traitent au long cette histoire; selon eux Hippodamie avait conçu pour Myrtilus une passion effrénée. Pendant la route, brûlant de la satisfaire, elle feignit d'avoir soif; Pélops descendit de son char pour aller lui chercher à boire. Aussitôt elle presse Myrtilus de se rendre à l'amour qu'il lui inspire : il s'y refuse. Furieuse de ses refus, après mille imprécations, elle l'accuse, auprès de Pélops, de s'être efforcé, après avoir trahi et tué son père, de la violer elle-même. Pélops, dissimulant le ressentiment que lui causait cet outrage, couvait sa vengeance, et, arrivé à un endroit de la route très-élevé au-dessus de la mer, il y précipita Myrtilus, bien coupable envers son maître, mais à qui Pélops, qu'il avait servi dans son amour pour Hippodamie, n'avait rien à reprocher. Les imprécations d'Œnomaüs avaient poursuivi et perdu Myrtilus; celles que celui-ci fit éclater en mourant contre Pélops et Hippodamie attirèrent sur eux et leurs familles une longue suite de malheurs.— Eustathe entre dans des détails sans indiquer, non plus que le scholiaste d'Homère, la source où ils ont été puisés.

(3) Ce n'est pas l'opinion de Pausanias, qui croit que le nom de cette mer lui vint de Myrto, peut-être celle que quelques auteurs donnaient pour mère à Myrtilus. La mort de cet écuyer eut les plus graves conséquences.

La course et la mort d'Œnomaüs ont exercé les artistes de l'antiquité et nous les trouvons retracées par des bas-reliefs et par des peintures de vases. A une époque assez reculée, on voyait sur le coffre de Cypselus (1) Œnomaüs poursuivant Pélops qui enlevait Hippodamie. Pœonius, sculpteur de Mendes en Thrace (2), avait représenté dans le fronton de l'intérieur du temple de Jupiter, à Olympie, les noces de Pélops et d'Hippodamie. Notre bas-relief offre, sur la gauche du spectateur, Pélops demandant la main d'Hippodamie à Œnomaüs et à sa mère Évarète, dont la figure a presque entièrement disparu. Il est accepté comme concurrent; la course a lieu; monté sur son quadrige avec son écuyer Sphérus, il se lance dans la carrière, et le malheureux Œnomaüs, trahi par son écuyer Myrtilus, est renversé de son char et foulé aux pieds de ses chevaux que Pélops, élevant la main droite, semble vouloir arrêter. Le vieux roi tâche en vain de se relever en saisissant leurs rênes. Le char de Pélops, habilement conduit par Sphérus, arrive au but. Peut-être est-ce lui qui reparaît à cheval près du groupe de femmes. Au milieu d'elles est Hippodamie qui semble triste d'être le prix d'une trahison et de la mort de son père. D'après son costume, la femme âgée qui lui parle, est probablement sa nourrice. On sait que, confidentes des héros, des princesses, les nourrices jouaient un grand rôle chez les anciens et sur la scène et dans les compositions de leurs artistes. Elle chercherait ici à consoler Hippodamie de la mort *accidentelle* de son père, et à lui persuader d'épouser le beau Pélops, favori des dieux et qui n'a pas craint d'exposer sa vie pour obtenir sa main. Derrière cette nourrice on aperçoit dans le fond deux très-petites figures (ma gravure a le tort de n'en donner qu'une) qui, à travers une fenêtre, regardent ce qui se passe et semblent s'en affliger. L'une des deux peut être Évarète qui déplore la mort de son époux Œnomaüs. La femme en tunique courte, relevée par deux ceintures et ne descendant que jusqu'aux genoux, qui marche devant Hippodamie, pourrait être Diane à laquelle ce costume est ordinaire, et qui prendrait cette princesse sous sa protection. Cependant les anaxyrides ou longs pantalons que porte cette femme m'y feraient plutôt reconnaître encore Hippodamie à laquelle convenait ce costume d'amazone et des peuples d'Orient; il serait d'accord avec le bonnet phrygien de Pélops dont Hippodamie, en devenant sa femme, a dû adopter le costume. La pose de cette figure et ses regards dirigés en dehors de la composition, telle qu'elle existe aujourd'hui, feraient croire que ce bas-relief n'est pas complet et qu'il y manque Pélops représenté comme époux d'Hippodamie. Les anciens rapprochant souvent dans leurs ouvrages des événemens éloignés, rien n'empêcherait d'admettre que l'enfant que l'on voit dans le coin de la scène ne fût l'un des fils de Pélops et d'Hippodamie, et sans doute le plus célèbre, Atrée, chef de l'illustre maison des Atrides. Il est même à présumer qu'il y avait encore un autre enfant, Thyeste, frère d'Atrée; et d'après l'attitude de celui-ci, qui est fort mutilé, je serais porté à penser qu'on les avait repré-

(1) Pausan., *El.* I, c. XVII, 4. (2) Pausan., *Att.*, c. XVIII.

sentés se disputant, pour indiquer, par anticipation, les atroces discussions qui doivent les diviser un jour et déchirer le sein de leurs familles. La femme couchée au bas de la composition, et s'appuyant sur une corbeille de fruits et d'épis, doit représenter Pise ou Olympie, lieu où se passe cette scène, sur le bord de l'Alphée, que Pæonius avait placé, ainsi que le Cladius, autre rivière de cette contrée, aux deux angles de son fronton. Le petit vase placé près de la nymphe protectrice de Pise contient, sans doute, les prix distribués aux jeux olympiques, et qui ne furent cependant définitivement établis que longtemps après l'époque d'Œnomaüs et de Pélops, dont on peut avec Fréret placer le passage d'Asie en Grèce vers l'an 1423 avant Jésus-Christ. Les habitans d'Olympie qui devaient en partie la première fondation des jeux olympiques à Pélops, chef de la plus puissante maison de la Grèce et qui donna son nom au Péloponèse, le regardaient comme le plus grand des héros et lui rendaient des honneurs qui l'égalaient presque aux dieux.

On peut faire remarquer dans ce bas-relief une particularité qui ne se présente, je crois, que très-rarement dans les compositions qui ont pour sujets des traits de l'histoire héroïque, et qui montrerait, quand le travail et le style ne le prouveraient pas, que c'est un ouvrage des temps très-postérieurs. Ce cavalier qui accompagne cette course de quadriges n'appartient nullement aux usages des siècles héroïques, et l'on ne voit jamais dans Homère des héros combattre ni courir à cheval à côté des chars. Le costume de Pélops a de l'oriental ou de l'ionien, les manches longues, de même que celui d'Œnomaüs, dont la tunique est aussi fort longue, ainsi qu'il convenait à un vieillard et à un roi, et comme on la voit à Priam dans plusieurs bas-reliefs, et à Créon dans celui de la vengeance de Médée, Musée royal, n° 478, ici planche 204. Il est aisé de voir dans la gravure de ce bas-relief qu'il est très-mutilé, que la tête de Pélops manque ainsi que des bras de divers personnages et des jambes des chevaux; on s'est borné à restaurer la moitié du bras gauche d'Œnomaüs jusqu'au poignet, une partie du bras gauche de la femme couchée, dont la main est antique, et la jambe ainsi que le jarret droits du cheval de droite de Pélops. La composition et l'exécution de ce bas-relief qui faisait partie d'un sarcophage du IIIe siècle sont médiocres, mais l'attitude de Myrtilus, le groupe des trois femmes, d'heureux partis de draperies, le mouvement des chevaux de Pélops, offrent des réminiscences d'une bonne école et des inspirations dues à des modèles de mérite. *Villa Borghese; Mus. Bouill.*, t. III, pl. 25. [Haut. 0m,700 = 2 pi. 1 po. 10 li. — Long. 2m,146 = 6 pi. 7 po. 4 li.]

204 *bis*. MORT D'ŒNOMAÜS, n° 789, pl. 214 *bis, albâtre de Volterre,* urne cinéraire étrusque.

En passant de Grèce en Étrurie, ce trait de l'histoire des premiers temps héroïques dut subir des altérations, la tradition n'en fut pas toujours uni-

forme et elle le transmit, sans doute, comme tant d'autres de manières diverses. Il en fut de même de l'ancien style grec, tel que nous l'offrent quelques bas-reliefs et des vases peints. Transplanté chez les Étrusques, n'ayant plus la même direction, éloigné de ses modèles et livré à lui-même, l'art dut, à la longue, éprouver bien des variations, résultats des nouvelles influences, des mœurs et des usages nouveaux auxquels il était soumis et qui apportèrent de grands changemens dans son caractère. Ainsi les plantes étrangères en changeant de climat perdent de leur physionomie et des qualités qu'on leur voit dans leurs contrées natales et sous un soleil plus propice et plus fécondant. L'art grec modifié en Étrurie prit sans doute un caractère mixte, mélange de ses anciennes méthodes et de celles de sa patrie adoptive. Il s'altéra plus encore dans la suite par les communications des Étrusques avec les Romains, chez qui les arts des Grecs, ne prospérant pas avec la même vigueur que chez ce peuple favorisé du ciel, tendaient à dégénérer, et l'art des Étrusques ou l'ancien style qu'ils avaient reçu des Grecs dut finir par décliner et presque par se confondre avec le style gréco-romain. Ce serait le cas de notre bas-relief et de beaucoup de ceux qui décorent les urnes cinéraires de Volterre. Sans leurs inscriptions étrusques et sans quelques particularités qui tiennent au système mythologique de l'Étrurie, on les prendrait moins pour des productions de cette contrée, que pour de médiocres ouvrages grecs, et d'autant plus qu'avec des traits de l'histoire héroïque des Grecs on y retrouve, en grande partie, leurs costumes, leurs usages et leurs armes. L'on voit que l'art étrusque, ainsi du moins que nous le présentent les urnes cinéraires que le savant archéologue M. Micali a cédées au Musée royal, dérive de celui des Grecs, mais qu'il avait perdu de la simplicité de son premier style, ou qu'en cherchant à se perfectionner il n'avait pas suivi, comme les Grecs, la route que semblait indiquer cette naïveté primitive. Les Étrusques, partis du même point ou des mêmes principes que les Grecs, n'ont pas marché, dans la carrière, du même pas que les maîtres dont ils avaient reçu les premières leçons, et ne se sont pas dirigés vers le même but; ils se sont arrêtés, ou, sans faire de grands pas, ils sont arrivés à la décadence ou du moins à un point qu'ils n'ont pas dépassé; et, dans la carrière des arts, ne pas avancer c'est reculer.

Dans notre bas-relief, le vieil Œnomaüs, renversé de son char, dont deux des chevaux sont abattus et les deux autres s'emportent, se défend encore, un genou en terre, probablement avec sa lance, arme qu'il avait à la main en poursuivant les prétendans. Celui qui l'attaque avec fureur a saisi une des roues brisées, et va porter un dernier coup au malheureux roi vaincu par trahison. Ce trait, qui ne se trouve dans aucun des auteurs qui ont rapporté la mort d'Œnomaüs, était peut-être une tradition répandue en Étrurie et qui n'avait pas cours en Grèce, ou ce serait une invention du sculpteur. S'il a suivi une tradition, quel serait le héros sur le point d'assassiner Œnomaüs? On ne peut guère admettre que ce soit Pélops, déjà bien assez coupable d'une perfidie qu'il pouvait cependant espérer ne pas devoir causer la mort de son futur beau-père. Il

est difficile de croire que, le voyant vaincu, il eût voulu l'achever de sa propre main. Et d'ailleurs, Œnomaüs étant renversé de son char, Pélops qui avait gagné de l'avance ne sera pas retourné sur ses pas, il a dû poursuivre sa course et se hâter d'arriver au but pour enlever Hippodamie. Il est donc plus probable qu'on a eu l'intention de représenter le traître Myrtilus qui consomme son crime, pour se soustraire, avec plus de certitude, aux reproches et à la vengeance d'Œnomaüs. Une seule circonstance, mais bien légère, du costume, pourrait exciter quelque doute : la manche droite de ce combattant, longue et étroite, roulée dans le haut et au poignet et ne tenant pas à la tunique, laisse à découvert son épaule droite et une partie du côté. L'on sait que cette épaule droite de Pélops en ivoire éclatant de blancheur, était très-célèbre, qu'il aimait beaucoup à la mettre en évidence, et qu'elle jouait un grand rôle et dans les vers des poëtes, à commencer par Pindare, et dans les tableaux des peintres. Mais dans notre bas-relief ce personnage incertain n'est pas le seul qui porte des manches de ce genre. On en voit à la figure ailée qui est à notre gauche; ainsi cette sorte de manches serait une particularité du costume étrusque et ne prouverait rien en faveur de l'épaule d'ivoire et nue de Pélops. Si celui qui assomme Œnomaüs était Pélops, on pourrait attribuer la singularité de son costume à sa qualité d'étranger, puisqu'il venait d'Asie; si le héros qui tue le roi de Pise était Myrtilus, son costume n'aurait rien d'extraordinaire : ce serait dans le goût des Étrusques. Ils avaient transmis beaucoup de leurs usages aux Romains; et l'on voit par les monumens que, dans les jeux ou les courses de chars célébrés dans les cirques, les auriges romains avaient un costume très-particulier et bizarre.

Les ailes des deux côtés et celles du front, ainsi que les serpens mêlés à la chevelure qui font ressembler la tête de cette femme à celle de Méduse, la présentent comme une des divinités vengeresses, une des furies ou Euménides. Dans cette attitude menaçante et contractée qui précède un coup violent, d'une main elle tient une épée nue, et de l'autre le fourreau de cette épée; et elle semble annoncer que le meurtre d'Œnomaüs ne restera pas longtemps sans vengeance. Le vieillard ailé que l'on voit à l'autre extrémité de la composition et qui a des ailes aux tempes et un glaive à la main est un des ministres de la mort, un des terribles *kéres*, tels que pouvaient se les représenter les Étrusques. Par son geste de la main droite il semblerait se concerter avec l'Euménide ou attendre ses ordres pour se saisir des deux victimes qui lui sont dévolues. Sur d'autres monumens étrusques et des peintures de vases, les *kéres* ailés, armés de longues dents, s'élancent sur les infortunés que *Mœra* (le destin ou la parque) et *Thanatos* (la mort) leur livrent, et dont font leur proie ces exécuteurs cruels de leurs arrêts impitoyables. Ordinairement, cependant, ces *kéres* sont du sexe féminin; et ce personnage peut être *Thanatos*. Les yeux ouverts sur ses ailes, symboles de sa rapidité, signifieraient que la mort veille toujours et que rien de ce qui lui est soumis n'échappe à ses regards et à ses coups. Il n'est pas rare, au reste, de voir ainsi des

yeux placés sur les ailes des divinités étrusques, comme emblème de la surveillance qu'elles exercent sur le monde confié à leurs soins.

Les costumes des divers personnages de ce bas-relief sont remarquables et s'éloignent assez de ceux des Grecs, quoiqu'il y ait aussi entre eux beaucoup de rapports. La partie supérieure des chaussures ou des brodequins en peau est très-ample; roulée et serrée au-dessous du mollet, elle retombe de chaque côté jusqu'à terre : on voit qu'en la relevant on pourrait envelopper la jambe jusqu'au genou, genre de *pérones* ou de bottes molles que portent de jeunes cavaliers des beaux bas-reliefs du Parthénon, et des Amazones de ceux de Phigalie. Le héros, qui peut être ou Pélops ou Myrtilus, est sans chaussures, et ses anaxyrides longues et étroites descendent jusqu'à la cheville où elles forment un bourrelet. Elles sont d'une étoffe en réseau ou à losanges, à moins que l'on n'ait voulu figurer des écailles. Ce sont absolument nos pantalons. Une des Amazones des curieux bas-reliefs de Phigalie, qui font partie du Musée britannique, porte une de ces anaxyrides, et comme elle est renversée de cheval et que sa tunique se relève au-dessus des hanches, on y voit une ceinture froncée comme aux pantalons cosaques. C'est peut-être le seul monument où ces détails soient indiqués d'une façon aussi distincte dans un vêtement de femme (1). La tunique du héros dont nous nous occupons tomberait très-bas si elle n'était relevée par une ceinture au-dessus et au-dessous de laquelle elle forme de grands plis, ce que l'on voit aussi à la tunique de l'Euménide. La cuirasse d'Œnomaüs, par sa souplesse et en suivant toutes les formes et les mouvements du corps, montre qu'elle est en peau ou en étoffe. On en faisait de très-bonnes de cette espèce, et on se rappellera la perfection de celle qu'Amasis, roi d'Égypte, envoya à Polycrate, tyran de Samos. Le manteau léger qui ceint le milieu du corps d'Œnomaüs avec un nœud bouffant n'était pas d'usage chez les Grecs, du moins dans les costumes d'hommes. Les détails de son bouclier, bien conservés, montrent la passe du milieu pour le bras et l'anse du bord qu'on saisissait avec la main. Ce monument funèbre est orné d'une corniche et de pilastres détachés de la masse et d'une espèce d'ordre dorique dégénéré; et l'architecture ainsi que la sculpture incorrecte et grossière de cette urne cinéraire indiquent les temps de la décadence de l'art chez les Étrusques. Ce bas-relief a été publié par M. Micali dans son ouvrage sur l'Italie avant la domination romaine. [Long. $0^m,785$ = 2 pi. 5 po. — Haut. $0^m,487$ = 1 pi. 6 po.]

Une STATUE DE FEMME COUCHÉE, pl. 214 *ter*, n° 789, formait le dessus de ce sarcophage; mais il n'est pas certain que ce couvercle en ait fait originairement partie, cette figure étant en marbre, tandis que le monument qui la supporte est en albâtre. On sait au reste que l'on a trouvé dans les tombes étrusques une grande quantité de couvercles qui pouvaient s'adapter à plusieurs urnes cinéraires; et comme les bas-reliefs n'ont pas de rapports

(1) Voy. *Mus. Britann.*, partie IV, pl. XVIII.

avec les noms des personnages, ou que du moins on ne les connaît pas, il n'est guère possible de décider à quelles urnes cinéraires ont appartenu les figures couchées qui peuvent convenir à plusieurs, et que l'on a trouvées séparées des monumens. Le costume de cette femme, dont la tête paraît rapportée, est remarquable par sa richesse; elle est coiffée d'un beau diadème et d'un voile; son bras gauche repose sur deux coussins garnis de bordures et de houpes, et son poignet est orné d'un bracelet ou *péricarpe*. Autour de son col est un riche collier à plusieurs rangs de tresses et de pendeloques, tel qu'en présentent en or plusieurs cabinets, celui de M. Durand entre autres, et des médailles grecques ou des figures égyptiennes. Elle tient à la main gauche une grenade : ce fruit, consacré à Proserpine, convenait à des figures de monumens funèbres; aussi en ont-elles souvent à la main sur les urnes cinéraires étrusques. Cette femme a dans sa main droite des tablettes ou peut-être des miroirs ronds enchâssés dans des tablettes carrées à deux feuilles, des *diptyques*. Le bras gauche est paré du spinther; la robe, bordée de tresses, est serrée par une large ceinture retenue par une grande agrafe, et qui a de même une bordure de tresses et de perles. Il est probable qu'elles étaient en or ou en métal doré, et faites de feuilles très-légères, comme la plupart des bijoux que l'on trouve à Pompéi. La plinthe arrondie sur laquelle pose cette figure porte une inscription étrusque qui se lit de la droite à la gauche. Quoiqu'elle soit en mauvais état, on y lit encore très-bien le nom de *Cæcina* ꟼꟼꟻꟻ... (*Ceenei*) qui mourut à vingt ans. L'A qui termine l'inscription, et que l'on trouve souvent dans celles de ce genre, aurait la même signification, selon Lanzi (*Saggio di lingua etrusca*, etc.), que le *leviter* ou S. T. T. L. *Sit Tibi Terra Levis* des Romains; *que la terre te soit légère*. La famille Cecina était une des principales de Volterre, où a été trouvé ce monument, dont l'inscription n'est pas parmi celles qu'a données en grand nombre le savant Lanzi. [Long. 0m,830 = 2 pi. 6 po. 8 li.]

205. ANTIOPE ET SES FILS, n° 212, pl. 116, *marbre*.

Si quelquefois, en interprétant les monumens de l'antiquité figurée, on est embarrassé par des variétés et des accessoires qui, se prêtant à plusieurs explications, invitent à en appliquer de diverses à des compositions qui, au premier coup-d'œil, paraissent offrir le même sujet, la perplexité devient bien plus sérieuse lorsque la même composition, reproduite d'une manière absolument identique dans plusieurs ouvrages, offre des inscriptions qui les présentent comme des sujets entièrement différens. On ne sait quel parti prendre lorsque l'on voit, et Pausanias (1) en fait foi, que les anciens eux-mêmes n'étaient pas toujours d'accord dans de telles occurrences. A Panopée, par exemple, les uns donnaient pour un Prométhée une statue que d'autres assuraient être un Esculape; à Trezène (2), un Esculape de Timo-

(1) *Phoc.*, c. IV.

(2) *Cor.*, c. XXXII.

thée passait pour être Hippolyte. Visconti (1) pense que ces incertitudes ou ces doubles emplois étaient assez fréquens; mais Zoéga (2), tout en les admettant, croit qu'ils ne se présentaient que rarement. Lorsque des statues ont été transportées d'un pays dans un autre, ce qui leur arrivait quelquefois, si leur caractère n'était pas bien déterminé, elles pouvaient dans leur nouvelle patrie perdre le nom qu'on leur avait donné dans le lieu de leur origine. Elles durent, dans leurs voyages, jouer plus d'un rôle, selon les lieux qui, en les adoptant, les appropriaient au culte spécial des divinités et des héros qui y étaient particulièrement vénérés, et dont on désirait se créer des simulacres. Souvent, et sans doute pour éviter les méprises, les peintres et les sculpteurs mettaient sur leurs productions les noms des personnages; mais ils n'avaient pas toujours recours à cette précaution qui nous paraît tenir aux premiers temps de l'art, et indiquer qu'il n'avait pas assez de confiance en lui-même ou dans la clarté de ses compositions pour croire qu'elles s'expliquaient d'elles-mêmes, et que les caractères, les situations, les accessoires, suffisaient à faire reconnaître les sujets. Cependant nous voyons que Polygnote, l'un des plus grands peintres de l'antiquité, avait encore conservé dans ses belles peintures de la Lesché de Delphes, cet usage des inscriptions (3). On sait par Pausanias que plusieurs de celles dont les peintures étaient surchargées offraient beaucoup de détails sur les personnages; il y en avait un grand nombre qui avaient be-

(1) *Mus. Pio-Clem.*, t. IV, p. 128, in-8°.

(2) *Bassi rilievi antichi di Roma, etc.*, t. I, p. 194. — Visconti dit que parfois les anciens ont employé la même composition pour représenter deux sujets différens, et il donne ceci comme un principe qui doit diriger la critique dans l'examen et la description des monumens de l'antiquité figurée. Il cite un bas-relief de la collection Acoramboni, donné par Winckelmann, *Mon. inéd.*, n° 149, où l'on voit Oreste tombé de lassitude après avoir été agité par les furies, et que Pylade relève. Il produit un autre bas-relief du palais Rondanini expliqué aussi par Winckelmann, *Mon. inéd.*, n° 150, et où un jeune Niobide cherche à relever son frère blessé, et un troisième du *Mus. Pio-Clem.*, t. IV, pl. 17 *bis*. Mais il y a tant de différences essentielles dans ces trois groupes, qu'il est difficile d'admettre la comparaison et la presque identité établies par Visconti, et l'on ne saurait y voir des répétitions du même bas-relief pour des sujets différens. Nous ne voyons pas non plus de grands rapports entre un groupe d'Amphion et d'un Niobide enfant sur la gauche d'un sarcophage donné par Winckelmann, *Mon. inéd.*, n° 89, et un groupe de Niobé et d'une de ses filles, du *Mus. Pio-Clem.*, t. IV, pl. 17. Aussi Zoéga ne reconnaît-il pas le principe introduit par l'auteur du *Musée Pio-Clémentin*. Il pense que, quant aux bas-reliefs dont nous allons nous occuper, l'une des deux inscriptions se trompe, et que, si un artiste, en composant le bas-relief original, a voulu représenter l'histoire d'Orphée, un autre, en le copiant, n'a pas pu la changer en celle d'Antiope. Cependant, si le premier sculpteur n'a pas caractérisé son sujet d'une manière particulière, et s'il n'y a pas mis, pour le spécifier, une inscription, ce qui est le cas du bas-relief Albani, qui n'en a pas, et qu'il suppose plus ancien que les deux autres répétitions, il nous semble que l'on a pu attribuer à ces compositions, d'une nature indécise, l'histoire d'Antiope aussi bien que celle d'Orphée.

(3) Paus., *Phoc.*, c. XXV et suiv.

soin de ce secours pour être connus, puisqu'ils étaient de l'invention de Polygnote, et qu'on ne les trouvait cités ni par Homère, ni par Leschès, Stésichore, ou par les autres poëtes très-anciens qui avaient célébré la destruction de Troie et le retour des Grecs. Il est bien à croire que d'antiques ouvrages qui ne portaient pas d'inscriptions, et que l'on trouva dignes d'être reproduits, ont donné lieu à des interprétations diverses lorsque les sujets n'étaient pas traités de manière à n'en admettre qu'une; et de là seront venues des inscriptions différentes sur des compositions semblables. Aussi, avant de décrire notre beau bas-relief, dont la composition répétée plusieurs fois indique que l'on s'est plu à reproduire quelque original célèbre, serait-il peut-être à propos d'examiner si les noms qu'il porte au Musée royal sont bien ceux qui lui conviennent, et si, ainsi que le dit l'inscription ZETVS, ANTIOPA, AMPHION, et que l'admettent Winckelmann (1), Visconti (2), Heyne (3), ce monument représente la réunion des deux héros thébains avec leur mère Antiope. Quelques archéologues en doutent, et ne trouvent pas ce trait de l'histoire héroïque assez célèbre pour que l'on en eût ainsi multiplié la représentation. Leur doute est fortement appuyé par un très-beau bas-relief qui paraît de travail grec, et qui, de la collection de son premier propriétaire, Gaspard Torelli, a passé dans celle du duc de Noja, et depuis au musée de Naples (4). Ce monument, tout à fait pareil au nôtre et à celui de la collection Albani, décrit par Zoéga (5), porte les noms ΕΡΜΗΣ ΕΥΡΥΔΙΚΗ ƸVƎΦϘO (pour ΟΡΦΕΥΣ), HERMES (Mercure), EURYDICE, ORPHÉE. L'inscription est authentique, les caractères en sont assez anciens et du bon temps. Ainsi rien n'autoriserait à la soupçonner d'être une addition d'une main moderne. L'on a pu y remarquer le nom d'Orphée écrit à rebours, suivant une ancienne pratique que l'on retrouve sur d'autres monumens sculptés et dans des peintures de vases. Le nom suit la direction du personnage qui est ici tourné vers les deux autres, de notre droite à la gauche, et l'inscription est dans le même sens. Dans les hiéroglyphes des monumens égyptiens, le commencement de l'inscription est ordinairement du côté que regardent les figures qui en font partie. L'inscription de notre bas-relief n'est pas d'une authenticité aussi reconnue que celle du marbre de Naples; quelques lettres excitent des doutes, et l'on est fâché d'y voir le nom du fils aîné d'Antiope écrit ZETVS, et non ZETHVS (6), seule orthographe reconnue par les auteurs anciens; aussi le savant Zoéga hésite-t-il à regarder cette inscription comme an-

(1) *Mon. inéd.*, nº 85.

(2) *Mus. Pio-Clement.*, t. IV, p. 130; t. II, pl. 41, p. 263.

(3) *Antiq. Aufsætze*, p. 122 et suiv. Dans sa belle dissertation sur le groupe de Naples, connu sous le nom de *Taureau Farnèse*.

(4) Voyez Gerhard et Th. Panofka, *Neapels antike Bildwerke, etc.*, 1828, in-8º, p. 67, nº 206, et Finati, *Museo Borbonico*, nº..., p.....

(5) *Bassi rilievi antichi di Roma, etc.*, t. I, pl. 42.

(6) En décrivant notre bas-relief, Winckelmann, *Mon. inéd.*, nº 85, et Gerhard, *Neapels antike Bildwerke, etc.*, nº 206, ont écrit, par inadvertance, ZETHVS.

tique (1). Cependant Visconti n'émet aucun doute à ce sujet, et dans sa notice du Musée royal, de même que dans son Musée Pio-Clémentin, t. II, pl. 41, p. 263; t. IV, p. 130, il ne fait pas difficulté de reconnaître dans notre bas-relief Antiope, Zéthus et Amphion.

Les anciens monumens s'interprètent souvent l'un par l'autre, et se prêtent un mutuel secours : celui qui porte une inscription révèle ce que représente celui qui n'en a pas; mais ce n'est pas lorsqu'ils parlent tous à la fois et soutiennent des thèses opposées devant des compositions pareilles. Le bas-relief Albani ne dit rien et il se borne à présenter ses trois personnages anonymes. Ce monument, selon Zoéga, serait plus ancien que ses deux rivaux, et d'après son style, et son exécution assez rude, il le croirait antérieur à Phidias. Mais il ne discute pas à fond cette opinion, qu'il ne donne que comme une présomption; et il n'établit pas une comparaison suivie entre ce bas-relief et les deux autres, dont l'un, le Borghèse, était placé trop haut pour qu'il pût en bien juger, et l'autre, celui de Naples, n'était pas assez présent à sa mémoire, ne l'ayant pas vu depuis de longues années (2). Mais, en décrivant le bas-relief Albani, Zoéga se décide pour l'explication que lui fournit celui du musée de Naples. Orphée, sa lyre à la main, ramène des enfers sa femme Eurydice ou Argiope; mais, sur le point de retrouver la lumière du jour, et de revenir au monde, il enfreint la loi que lui avait imposée Proserpine : il a l'imprudence de jeter ses regards sur son épouse chérie; elle lui est ravie pour jamais, et Mercure va la reconduire au ténébreux séjour. Le sujet de notre bas-relief, indiqué par une inscription et puisé de même dans l'histoire héroïque la plus ancienne, est tout à fait différent. Antiope, s'échappant de la prison où la retenait la jalouse Dircé, sa plus cruelle ennemie, retrouve ses fils Zéthus et Amphion, se fait connaître à eux, et concerte avec eux les moyens de se venger de Dircé et de son mari Lycus. Tel est le fond de cette aventure sur laquelle, tout à l'heure, nous donnerons quelques détails, ainsi que sur Antiope et ses fils. En se déclarant pour Orphée, en voulant lui adjuger le bas-relief Albani, et

(1) *Bassi rilievi, etc.*, t. I, p. 194, note 4. Après avoir presque reconnu comme antique notre inscription, Zoéga ne laisse pas d'émettre quelque doute. Peut-être, depuis la découverte du Taureau Farnèse, groupe célèbre qui représente la vengeance atroce exercée contre Dircé par Antiope et ses enfans, aurait-on eu l'idée que le bas-relief Borghèse (qu'il faudrait supposer avoir été sans inscription, de même que celui de la collection Albani) représentait Antiope et ses fils; et pour donner plus d'intérêt à ce monument, on y aurait inscrit leurs noms. — Cette supposition ne paraît-elle pas hasardée?

(2) Nous avons au Musée royal un bon plâtre de ce bas-relief Albani, et il ne nous paraîtrait pas confirmer ce que dit Zoéga de son style et de son travail. S'il est moins bien, plus lourd que le bas-relief de Naples et que le nôtre, cela ne tient pas, ce semble, à une différence entre les époques de leur exécution, mais tout simplement parce que celle du monument Albani est due à une main moins habile que celle des deux autres bas-reliefs. Il est donc fort en doute que celui de la collection Albani puisse réclamer une antériorité qui le ferait remonter à une époque avant Phidias, et lui donnerait des droits à passer pour l'original ou l'un des originaux des bas-reliefs de Naples et Borghèse.

ôter au nôtre les noms qu'il porte, on s'appuie sur l'immense célébrité dont jouissait en Grèce le divin chantre de Thrace, l'auteur des mystères et l'un des premiers législateurs de la religion des Grecs. Nul héros, en effet, n'eut une plus ancienne et plus haute renommée, du moins dans les temps postérieurs à Homère; car ni ce poëte, ni Hésiode ne disent un seul mot de ce grand personnage, d'origine orientale, ou peut-être imaginaire. L'histoire de sa descente aux enfers, pour en ramener Eurydice, n'était pas connue dans l'antiquité reculée; et même, selon quelques auteurs, elle ne daterait que du quatrième siècle avant notre ère, et il en aurait été question pour la première fois dans les poésies élégiaques d'Hermésianax, qui florissait sous Philippe et sous Alexandre-le-Grand. On en trouve cependant quelques mots dans Aristote et même chez Platon. Mais si cette aventure, qui depuis devint célèbre, et probablement lorsque les poésies prétendues orphiques eurent pris une grande faveur, ne remontait pas plus haut que Platon, il serait permis de douter, au cas où l'on admettrait avec Zoëga que le bas-relief Albani fût antérieur à Phidias, que le sujet qu'il représente, et dont l'exécution, selon lui, le place à une époque qui précéderait celles des deux autres, eût rapport à l'histoire d'Orphée; et il y aurait peut-être alors autant de probabilités en faveur de celle d'Antiope. Orphée était célèbre, mais cette héroïne et ses fils l'étaient aussi, et même plus anciennement que le poëte de Thrace, puisque Homère (1) parle d'Antiope, et qu'il ne fait nulle mention d'Orphée. Amphion, poëte, devin, législateur, était très-vénéré en Béotie; Thèbes le regardait comme son second fondateur. Si elle devait à Cadmus, vainqueur des Hyantes et des Aones, sa citadelle élevée, la *Cadmée,* c'était Amphion qui avait fortifié la ville basse et l'avait entourée de murailles (2). La Béotie, de tout temps, eut des artistes, et ils ont dû consacrer par leurs ouvrages le souvenir de princes que leurs bienfaits et leurs malheurs avaient rendus chers à leur pays. Aux temps brillans des arts, en Grèce, les infortunes de la famille d'Amphion étaient entrées dans leur domaine. Euripide avait célébré les malheurs d'Antiope dans une tragédie dont il subsiste des fragmens. Scopas, de Paros, l'un des plus grands statuaires de la Grèce, les avait reproduits par une suite de statues et d'autres ouvrages offrant Amphion, Niobé sa femme, et leurs enfans, et dont nous ont conservé peut-être des copies ou des réminiscences la belle famille de Niobé de Florence et ces figures de Niobides éparses dans diverses collections. Il serait donc à présumer que, du moins sous le rapport des arts, et surtout aux anciens temps, l'histoire d'Amphion et des siens était aussi célèbre que celle d'Orphée, et se prêtait tout autant, et peut-être plus, à exercer l'imagination et le talent des artistes.

Si l'on examine les détails de nos bas-reliefs, on verra qu'ils conviennent

(1) *Od.*, Λ, 259.

(2) L'histoire d'Antiope ayant rapport à la seconde fondation de Thèbes, et ayant été célébrée par les poëtes tragiques, devait être très-répandue et en grand crédit en Grèce. Voy. Homère, *Od.* Λ, v. 260, et Eustathe, qui ne dit pas grand'chose; Paus., *Cor.*, c. VI, 26; *Bœot.*, c. V, 17; Apollod., et les notes de Heyne, p. 585-595.

à l'histoire d'Antiope aussi bien qu'à celle d'Orphée de retour des enfers. La figure de femme peut représenter Antiope, peut-être encore mieux Eurydice. Quoique la sculpture antique soit très-réservée dans l'expression des affections de l'âme, cependant elle en aurait mis, nous pensons, davantage dans la pose et le sentiment d'Eurydice et d'Orphée, qui se voient séparés à jamais l'un de l'autre. Tandis qu'Antiope, en cherchant à se faire reconnaître de ses enfans, qui d'abord l'avaient prise pour une esclave échappée, et en concertant avec eux leurs projets de vengeance, doit être calme et réfléchie; c'est ce qu'elle paraît dans les bas-reliefs où elle parle avec douceur à Amphion, tandis qu'elle abandonne sa main droite à Zéthus. Il est inutile de parler du costume, qui convient à l'une aussi bien qu'à l'autre de ces héroïnes, que rien ne peut caractériser d'une manière particulière. Mais il n'en est pas de même de celui que porte le personnage qui, dans notre bas-relief, est Zéthus, et Mercure sur le monument de Naples. Si le marbre Albani était le type des deux autres, et qu'il fût antérieur à Phidias, ainsi que Zoéga est disposé à le croire, et ce que nous sommes loin d'admettre, il ne nous semblerait pas probable que l'on eût donné alors à Mercure le costume que nous lui voyons, et il en serait de même pour la femme, qui d'un côté est Eurydice, et de l'autre Antiope. Son vêtement n'aurait probablement pas cette souplesse, cet abandon; son voile n'entourerait pas sa tête avec tant d'élégance, et l'on peut dire tant de coquetterie; la beauté de l'ancien style était plus sévère. Cette héroïne, quelle qu'elle soit, nous apparaîtrait comme les déesses des autels d'ancien style du Vatican, du Capitole, et comme celles de notre grand autel Borghèse, dans une pose droite et roide, avec une coiffure en longues tresses effilées, un péplus à plis anguleux, étagés, passés au fer, et avec une robe serrée, à plis fins et ondulés. Quant à Mercure, à cette époque la sculpture, art sacré aux ordres de la religion et de la poésie, se serait-elle permis de représenter ce dieu sans aucun attribut, sans son caducée et ses grandes ailes talaires? et si elle l'avait offert vêtu, ce que ne présentent pas les très-anciens monumens, au lieu de la simple chlæne carrée, lui aurait-elle donné la chlamyde et la tunique courte, relevée par une ceinture? Si on lui voit ces vêtemens, ce n'est qu'à des époques postérieures et très-rarement. Pausanias (1) parle, il est vrai, d'un Mercure d'Onatas d'Égine (vers 460 avant J. C.), consacré par les Arcadiens à Olympie, et vêtu de la chlamyde et du chiton. Mais s'il cite cette particularité de costume, c'est une indication qu'elle était rare; et d'ailleurs Onatas étant contemporain de Phidias, ne peut pas être allégué pour un ouvrage qu'on prétend antérieur à ce grand statuaire, et lorsque, dans ce cas-ci, en fait de style, on parle d'antériorité, elle doit s'entendre d'un bon nombre d'années. Le vase de Salpion et la mardelle de puits que cite M. Gerhard (2), sur lesquels Mercure est représenté sans ailes, et, dans le second de ces bas-reliefs, avec son pétase sur le dos, ne sont pas d'un style assez ancien pour appuyer l'opinion de Zoéga sur la

(1) *Él.* I, c. XXVII, 5.

(2) *Neapels antike Bildwerke*, nos 256-257.

haute antiquité du bas-relief Albani, et pour motiver le costume que l'on voit au prétendu Mercure. L'aurait-on fait voyager ainsi incognito, et sans aucun de ses insignes, et surtout lorsqu'il remplit la plus auguste de ses fonctions : celle de conduire aux enfers les âmes des mortels, et de les en faire sortir ? Ne devait-il pas être revêtu de toutes les marques de sa puissance en paraissant devant Pluton et Proserpine, et pour réprimer la foule turbulente des âmes s'empressant autour de lui? et n'avait-il pas besoin de tout l'appareil de sa divinité pour imposer à tous les monstres de l'infernal empire? Dans le bas-relief de l'autel du Capitole, imité de l'ancien style, Mercure, il est vrai, est sans ailes, mais il tient son caducée, qui le fait reconnaître, et d'ailleurs il n'est pas dans ses fonctions de psychagogue, il ne fait que traîner après lui un bélier, ce qui est de peu d'importance. L'autel du Vatican et celui du Musée royal, 14, n° 378, pl. 174, l'offrent avec les ailes talaires et le caducée. Il nous paraîtrait donc, en raison du style, que le bas-relief Albani ne peut pas être antérieur à Phidias, et que le costume de la figure de gauche peut faire douter que ce soit Mercure qu'on ait voulu représenter. Cette chlamyde et cette tunique courte, ces jambes nues, conviennent au contraire très-bien à Zéthus, adonné à la vie pastorale et au soin des troupeaux, et il porte ce grand chapeau thessalien propre aux voyageurs ou aux personnages qui menaient la vie active des champs. D'un autre côté, si la lyre est le signe caractéristique d'Orphée, qui, par ses accords, attirait à ses pieds les animaux les plus féroces, elle l'est aussi bien d'Amphion, à qui l'avait donnée Mercure, et qui, par la mélodie qu'il en tirait, forçait les pierres à se mouvoir et à se placer d'elles-mêmes pour élever les murs de Thèbes. Le casque aussi ne devait pas être une coiffure étrangère à ce héros : s'il bâtissait les murailles de Thèbes au son de sa lyre, ou si, par sa douceur et le charme de ses paroles, il sut engager les habitans de sa nouvelle ville à l'entourer de murs de défense, plus d'une fois aussi, s'y montrant les armes à la main, en guerrier, il eut à repousser les attaques des Phlégyens sur lesquels il avait conquis Thèbes.

Dans son article cité plus haut, M. Gerhard pense que la différence des costumes de nos deux héros s'opposerait peut-être à ce que ce fussent deux frères, Zéthus et Amphion. Mais les a-t-il bien observés, et comment n'a-t-il pas vu qu'à la coiffure près, et elle est motivée pour l'un et pour l'autre, ces deux héros étaient vêtus absolument de même? Ils ont le bras droit nu, la tunique courte serrée par une ceinture, et la chlamyde rejetée sur l'épaule gauche. Le campagnard Zéthus a les jambes et les pieds nus, et Amphion, habitant la ville, pouvait être chaussé, et même avec élégance; ne sait-on pas par Homère que c'était la partie de leur vêtement que les héros se plaisaient le plus à soigner? On trouve ces légères différences du costume grec dans la belle pompe équestre du Parthénon : les uns ont la tête nue, d'autres l'ont couverte d'un petit pétase que plusieurs ont rejeté sur le dos, et quelques-uns sont casqués. Comme à l'un de nos héros, on leur voit aussi la cuisse et le genou nus, et des espèces de bottes molles serrées au-dessous du genou, et dont la partie supérieure découpée se rabat sur la jambe ainsi qu'au héros du bas-relief Albani; car nous

ne saurions accorder à Zoéga que ce sont des anaxyrides serrées ou des espèces de pantalons qui faisaient partie du costume oriental. Celui du prétendu Orphée est, ce nous semble, tout à fait grec, et n'a rien de l'oriental qu'y voit Zoéga. Il s'arrête un instant aux ceintures des deux héros; mais il commet une légère erreur en disant que toutes les deux sont très-larges, et que les tuniques courtes qu'elles relèvent conviennent bien à des voyageurs qui viennent de faire le pénible voyage des enfers. Mais la ceinture du héros qu'il croit Orphée est très-étroite dans les trois bas-reliefs, et c'est un trait de ressemblance de moins avec le costume oriental ou thrace que l'on pouvait donner à ce héros, qui aurait dû aussi avoir des manches longues. Et il faut qu'il lui fût assez particulier, puisque Pausanias, en parlant d'une figure du chantre de Thrace (1), fait remarquer qu'il était vêtu à la grecque. Il l'est à l'orientale dans des peintures de manuscrits et de catacombes cités par Zoéga (2), et ce costume lui convient mieux que celui des héros de nos bas-reliefs. Tout bien considéré, nous pensons que si, dans le monument Albani, en le supposant même plus ancien que les deux autres, on veut voir Zéthus, Antiope et Amphion, il y a autant de raisons en leur faveur, et peut-être plus, que pour y reconnaître Mercure, Eurydice et Orphée; et, nous rangeant du côté de Winckelmann, de Heyne et de Visconti, nous serions porté à croire qu'en copiant un ancien bas-relief on lui a appliqué différens noms et deux histoires très-diverses; et que celle d'Antiope et de ses fils se prête le mieux à l'interprétation la plus probable.

Antiope, selon Homère (*Od.* Λ, v. 260, et Eustathe), était fille d'Asope, roi de Phlius, dont reçut son nom une rivière de Béotie, près de Thèbes, et la principale de celles qui l'ont porté. Les poëtes postérieurs au chantre d'Achille donnent pour père à Antiope Nyctéus, fils d'Hyriéus, roi de la ville d'Hyria, dont le territoire, arrosé par l'Asope, ou Hysia, colonie d'Hyria, aurait vu naître et élever Antiope. (Voyez, pour les discussions historiques et géographiques, l'*Orchomenos* de M. K. O. Muller, p. 228 et suiv., et les appendices.) Cette princesse était d'une grande beauté, et, comme tant d'autres mortelles, elle plut à Jupiter, qui, pour la séduire, se métamorphosa en satyre (Ovide, *Mét.* VI, 110). Il réussit, et Antiope se glorifiait d'avoir reposé entre les bras du maître des dieux (Homère, *Od.* Λ, 260). Nyctéus, fils d'Hyriéus (petit-fils d'Atlas, par Alcyone sa mère) et de Clonée, et qu'avec la plupart des auteurs nous reconnaîtrons comme père d'Antiope, qu'il avait eue de Polyxo, s'étant aperçu des suites de ses amours avec Jupiter, la chassa de son palais. Selon les uns, surprise par les douleurs de l'enfantement, elle s'arrêta près d'Éleuthère et accoucha sur la route de Jumeaux qu'elle fut obligée d'y abandonner: trouvés par des bergers, ils furent élevés par l'un d'eux comme leurs enfans, et on les nomma l'un Zéthus, parce qu'Antiope avait demandé (ἐζήτησε) aux dieux un endroit pour faire ses couches (*Étim. magn.*, v. Ζῆθος); l'autre Amphion, parce qu'il était né sur un chemin (ἀμφὶ, autour, ὁδὸν, chemin, *Étim. magn.*, v. Ἀμφίων). D'après une autre tradition tout aussi suivie, Antiope, déjà enceinte de Jupiter, aurait été enlevée, probablement avec son consentement, par Épopée, qui la conduisit dans l'Égialée, petite contrée du Péloponèse dont il était roi. Nyctée, voulant recouvrer sa fille,

(1) *Phoc.*, c. XXX.

(2) Bartoli, *Virgil. opera, etc.*, nos 9, 8; *Virgil., Georg. et Æn.*, éd. d'Ambrosi, t. II, pl. 194-195; Bottari, *Roma sotterranea*, t. II, pl. 83, 71.



envahit l'Égialée et attaqua Époée. Mais, grièvement blessé dans le combat où il resta vainqueur, avant de mourir, il recommanda à son frère Lycus de le venger d'Épopée et d'Antiope. Fidèle à une partie de ses promesses, Lycus tua Épopée et s'empara d'Antiope. Mais quelque temps après il l'épousa. Ayant reconnu qu'Épopée l'avait laissée enceinte, il la répudia, et se maria à Dircé. Celle-ci, du caractère le plus jaloux, craignant que son mari n'eût des retours de tendresse pour Antiope, lui fit souffrir toute sorte de persécutions. S'étant emparée de cette infortunée, elle la jeta dans un cachot; ayant obtenu que Lycus l'abandonnât à toute sa vengeance, elle lui préparait les plus affreuses tortures. Antiope parvint à s'échapper de sa prison, et elle se réfugia auprès de ses fils. Ceux-ci, la prenant pour une esclave fugitive, refusaient de la recevoir, et elle eut beaucoup de peine à se faire reconnaître par eux. Cependant elle y parvint, et leur raconta tout ce qu'elle avait eu à souffrir de la cruelle Dircé. Zéthus et Amphion concertèrent alors avec elle les moyens de tirer vengeance de Lycus et de Dircé. Et c'est peut-être la reconnaissance entre Antiope et ses fils, ainsi que leur complot, que représente notre bas-relief, où on les voit se témoigner, par d'innocentes caresses, le plaisir de se retrouver après une si longue séparation. Ils attaquèrent Lycus, le tuèrent, s'emparèrent de Thèbes, et, s'étant saisis de Dircé, ils lui firent subir l'atroce supplice qu'elle avait médité contre Antiope. Il est inutile de répéter qu'ils la firent traîner et déchirer par un taureau furieux; et que la fontaine près de laquelle furent trouvés ses restes défigurés prit d'elle le nom de *Dircé*. Amphion, maître de Thèbes, voyant que la Cadmée construite par Cadmus ne suffisait pas à sa défense, et que le reste de la ville, selon le récit d'Homère, ne pourrait résister sans tours et sans murailles aux ennemis, entoura la ville basse d'une enceinte très-forte. Ce fut alors que lui furent d'un grand secours et d'une grande économie les accords divins de sa lyre. L'on sait qu'il n'eut pas d'autre architecte ni d'autres maçons, et que les pierres obéissantes venaient d'elles-mêmes former les murailles. Et comment pouvoir en douter, puisque l'on montra à Pausanias (1), tant de siècles après, autour du tombeau d'Amphion, des pierres brutes, restes de celles qui s'étaient réunies aux sons de sa lyre; et si Thèbes avait sept portes, ce n'était que parce que les cordes de la lyre d'Amphion offraient le même nombre. Quoiqu'on ait dit que la vengeance était le plaisir des dieux, il paraît, d'après ce que rapporte Pausanias (2), qu'ils avaient en horreur celle qu'on poussait à l'excès. Aussi la famille d'Antiope fut-elle assaillie d'une foule de maux. Bacchus aimait Dircé; c'était une de ses ménades favorites. Il poursuivit Antiope, qui, errant à l'aventure dans toute la Grèce, perdit la tête. On dit cependant que Phocus l'ayant rencontrée la guérit et l'épousa. Qui ne connaît les malheurs et la fin funeste d'Amphion et de sa femme Niobé, fille de Tantale, qui succombèrent misérablement avec presque tous leurs douze ou leurs quatorze enfans sous les traits d'Apollon et de Diane? Les chefs-d'œuvre de la sculpture nous apprendraient leur infortune, si tant de récits ne nous avaient attendri sur leur funeste sort. Il paraîtrait cependant que Zéthus, qui avait épousé Thébé, fille d'Asope, et Amphion, ces deux héros, fils de Jupiter comme les dioscures Castor et Pollux, et nommés les *Dioscures aux chevaux blancs*, laissèrent des enfans qui régnèrent à Thèbes. C'était dans cette ville qu'on voyait les tombeaux de Zéthus et d'Amphion. Celui d'Antiope et de Phocus était à Tithorée sur le Parnasse, près du temple et du bois sacré de Vénus (3).

Notre bas-relief très-remarquable a souvent été cité pour le costume : Zéthus et Amphion sont vêtus de courtes chlamydes, et leur tunique, relevée par deux ceintures, était un costume propre à des voyageurs. Zéthus porte derrière le dos, et attaché à une courroie, un *pétase* thessalien à bords plus larges que ceux du pétase de

(1) *Bœot.*, c. XXV.
(2) *Bœot.*, c. XVII, 4.
(3) Paus., *Phoc.*, c. XXXII.

Mercure. C'est un *pilos* fait de feutre, et d'où vint le *pileus* des Romains. Vinckelmann (*Mon. inéd.*, nº 85) traite au long ce sujet, et l'on peut voir ici, p. 113, ce qui a rapport à ce genre de costume fort en usage chez les Grecs, parmi les habitans de la campagne. Le casque surmonté d'une pointe élevée qui couvre la tête d'Amphion a quelque rapport avec l'*apex* des Flamines et des Saliens de Rome. La chaussure de notre héros enveloppe les jambes et n'est pas à bandelettes; lacée par devant, elle couvre le pied, monte jusqu'au genou, et pourrait être une espèce de *phæcasia*, qui était faite de toile ou de cuir, et dont on ne connaît pas la forme. On a eu tort, en restaurant ce beau bas-relief, de donner une chaussure à Zéthus; d'après les bas-reliefs de Naples et Albani, il doit avoir les jambes nues. Antiope, par-dessus sa tunique longue, sans manches, et relevée par deux ceintures, porte la *cyclas* ou l'*anaboladion*, nommé par les Romains *ricinium* et *amiculum*; car il paraît que ces dénominations diverses désignaient un même vêtement très-ancien, commun aux femmes grecques et romaines, et qu'on voit souvent aux prêtresses. Il en est question en détail p. 73. Le *théristron* était peut-être une pièce d'étoffe transparente et souvent rouge qu'on mettait sur la tête, et qui retombait sur les épaules. Ce qui couvre la tête d'Antiope est probablement un de ces voiles ou la *calyptra* (de *calypto*, je cache), dont la forme est incertaine; c'était la *rica* des prêtresses ou le *flammeum* des nouvelles mariées chez les Romains. Voyez p. 67, 97. — *Villa Borghese.* — *Mus. Bouillon*, t. II. [Haut. du bas-relief, 1m,137 = 3 pi. 6 po. — Larg. 1m,080 = 3 pi. 11 po. 11 li.]

206. Héros reçus par Œnée a Calydon, nº 703, pl. 198, *marb.*

Les dieux étaient très-jaloux des honneurs qui leur étaient dûs; la fumée des sacrifices, l'odeur de la graisse et de la chair des victimes consumées avec l'encens et les aromates sur les autels leur étaient si agréables que, désertant l'Olympe ou leurs autres séjours favoris, abandonnant le nectar et l'ambroisie, ils faisaient de longs voyages pour assister aux sacrifices et se repaître avec délices de ces doux parfums. On disait même qu'invisibles aux yeux des mortels, ils prenaient un grand plaisir à savourer à longs traits le sang des victimes bouillonnant sous le couteau sacré. Il faut que de tout temps, et dans presque tous les pays, les hommes aient été cruels pour se figurer que des divinités, qu'ils auraient dû croire parfaites et de purs esprits, mais qu'ils formaient à leur image en leur donnant leurs sensations, leurs goûts et leurs passions, fussent assez grossières pour trouver dans les souffrances, la mort et la chair dss victimes des jouissances qui leur faisaient oublier tous les plaisirs célestes. Les ministres des dieux, auxquels ces sacrifices, accompagnés d'offrandes, procuraient de grands bénéfices, et dont ils assuraient le pouvoir comme interprètes de la volonté des immortels, ne manquaient pas d'entretenir des opinions qui leur étaient si favorables, et de leur faire pousser de profondes racines dans l'esprit des peuples. Les événemens qui sortaient des règles habituelles, la crainte, l'espoir ou la reconnaissance, faisaient sans cesse tomber une foule de victimes dont les temples ou leurs desservans tiraient un plus grand profit que les dieux. Si quelque fléau ou un animal féroce frappait de terreur une contrée, il était aisé de trouver quelque divinité que l'on avait négligée, et qui, faisant éprouver son ressentiment, exigeait réparation.

Œnée, fils de Parthaon et d'Euryte, régnait sur Calydon et les plaines

fertiles d'Étolie, arrosées par l'Évenus (1), et que couronnaient des collines ombragées d'immenses et antiques forêts. Ayant offert un sacrifice pompeux à tous les dieux, il avait dans ses invocations oublié Diane. La fille de Latone, d'une humeur fière et sauvage, était vindicative; elle aimait les sacrifices, et elle qui devait un jour demander le sang de la douce Iphigénie, elle qui se plaisait à voir dans la Chersonnèse taurique couler sur les autels le sang des victimes humaines, et qui depuis se faisait à Sparte une joie barbare de faire ruisseler le sang de jeunes enfans qu'on fustigeait quelquefois jusqu'à mort autour de ses autels, n'était pas déesse à pardonner à Œnée son oubli. Il fallait, pour calmer le courroux de sa vanité blessée, le malheur de toute la contrée et du sang de la famille du roi de Calydon, et de bien d'autres héros. Aussitôt, excité par la déesse des forêts et ministre de ses vengeances (2), le terrible Aschédore, énorme sanglier, s'élance de son fort, où la déesse l'avait élevé pour s'en servir au besoin. Fils de la célèbre laie de Crommyon tombée sous les coups de Thésée, on eût dit qu'il voulait venger sa mère. Suivant quelques auteurs, cet animal était aussi une laie d'une blancheur éclatante; mais pour nous conformer à l'usage, son sexe d'ailleurs n'étant pas constaté, nous l'appellerons sanglier. Il avait la taille et la force d'un taureau; son dos était hérissé de soies semblables à des dards d'acier; sa peau épaisse était presque impénétrable; ses yeux ardens lançaient des flammes, et l'on comparait ses énormes défenses à celles de l'éléphant (3). Enfin c'était un sanglier tel qu'on n'en avait jamais vu, et tel que, malheureusement pour nos chasseurs, on n'en verra jamais. Un pareil monstre, doué par la déesse d'une force et d'une impétuosité irrésistibles, ce que semble indiquer son nom d'*Aschédore*, dut exercer de grands ravages. La forêt de Calydon, les bords de l'Évenus dévastés, les champs bouleversés par son effroyable boutoir, l'espoir des moissons dé-

(1) Évenus était un roi d'Étolie, fils de Mars et père de Marpesse ou Marpisse (Hom., *Il.* I, 553 et suiv., et Eustathe, f° 776, 2). Son histoire ressemble à celle d'Œnomaüs, et, comme le roi d'Élide, il tuait les prétendans à la main de sa fille, sur lesquels il remportait le prix dans la course des chars. Il plaçait aussi devant son palais, pour dégoûter les concurrens, les têtes de ceux qui avaient été vaincus. Idas, fils de Neptune, ayant reçu en présent de son père des chevaux d'une extrême vitesse, dédaigna cependant d'entrer en lice avec Évenus, et il s'en servit pour enlever la belle Marpesse dans le temple de Diane. De désespoir, Évenus tua tous ses chevaux et se noya dans le fleuve Lycormas, qui depuis porta le nom de cet infortuné père. Apollon voulut ravir Marpesse à Idas; ils allaient en venir aux mains lorsque Jupiter leur envoya Mercure, avec ordre de laisser à Marpesse le choix entre les deux rivaux : craignant d'être abandonnée par le dieu de Delphes lorsqu'elle deviendrait vieille, elle choisit Idas.

(2) Homère, *Il.* I, v. 535 et suiv. — Il paraît, d'après Athénée, p. 402, que dans la grande Grèce le mot ἀσχέδωρος signifiait un sanglier. Eusth., éd. de Rome, fol. 1872, lig. 3, 13, *Od.* T, v. 438, entre sur l'étymologie de ce nom et des mots ὗς et σῦς, sanglier, verrat, porc, dans des détails peu intéressans; on voit que de son temps comme à présent on distinguait les sangliers en bêtes de compagnie et en solitaires.

(3) Voy. Ovide, *Métam.*, l. VIII, v. 282 et suiv.

truit, les troupeaux dispersés, les hommes tués, les femmes, les enfans fuyant éperdus, retraçaient de tous côtés le passage de l'animal furieux, et les lamentables effets du courroux de Diane. Œnée et sa famille invoquaient en vain la clémence de la déesse, et lui promettaient de nouveaux sacrifices pour la dédommager de celui auquel on ne l'avait pas convoquée; elle restait inflexible. Le roi de Calydon, poussé par le désespoir, fait enfin un appel à tous les héros intrépides chasseurs de la Grèce, et les presse d'arriver au secours de ces contrées désolées. Les fils des dieux réunis dompteraient peut-être le monstre malgré la protection de la déesse. De tous côtés et de pays éloignés, à la prière d'Œnée, au récit de son infortune, accoururent en foule les héros attirés par les dangers, la gloire et le plaisir. Une pareille chasse était pour eux une bonne fortune, et il n'y eut jamis une réunion de chasseurs et plus belle et mieux composée. Il serait trop long, en suivant Apollodore, Hygin et Ovide, de les nommer tous (1). Il suffira de citer, parmi les plus célèbres princes de la Grèce arrivés de vingt villes ou contrées diverses, Castor et Pollux, de Mycènes; Méléagre, fils d'Œnée, Jason, de Thessalie; Thésée, d'Athènes; Pirithoüs, Amphiaraüs, Télamon, Pélée, Idas et Lyncée, fils d'Apharée, Ancée, la belle Atalante, fille d'Iasus, et Esculape, sans doute pour avoir soin des blessés, etc. Œnée reçut tous ces héros dans son palais de Calydon, et, selon Apollodore, il les y traita pendant neuf jours avec magnificence.

On fit alors les préparatifs de cette terrible et mémorable chasse qui devait coûter des larmes à plus d'une mère et à plus d'une jeune beauté. Nos bas-reliefs paraissent retracer l'arrivée de quelques héros à Calydon. Dans l'un, Castor, reconnaissable à son pilidion ou bonnet ovoïde, n'ayant pour vêtement qu'une légère chlamyde attachée sur l'épaule droite, et qui voltige au gré du vent, ouvre la marche à cheval. Qui ne sait que ce fils de Jupiter était le meilleur cavalier parmi les enfans des dieux? Hercule, au contraire, était un marcheur infatigable, et il n'est jamais, que nous sachions, représenté à cheval; on le voit ici à pied vêtu de sa peau de lion, une double hache sur l'épaule gauche, et suivant avec rapidité à pied le galop du coursier de Castor. Il s'appuie cependant sur sa massue, ce qui pourrait faire croire que le voyage a été très-long, et que le héros thébain, qui n'est plus jeune, éprouve quelque lassitude; mais sa massue peut aussi lui servir à faire de plus grandes enjambées. La *bipennis* (2) ou double hache propre

(1) Homère, *Il.* I, v. 540, n'énumère pas les héros qui prirent part à la chasse de Calydon; il se contente de dire qu'il y en eut un grand nombre, avec beaucoup de chiens. Apollodore, l. I, c. VIII, nomme vingt chasseurs; Hygin, fab. 173, porte leur nombre à trente-trois, et Ovide, *Metam.*, l. VIII, v. 299 et suiv., à trente-sept. Ces auteurs diffèrent aussi pour les noms, et ceux de la liste la moins nombreuse ne se retrouvent pas tous dans celles qui sont plus considérables, ce qui est de peu d'importance. On peut consulter sur ce sujet les commentateurs d'Hygin, d'Ovide, et surtout les notes de Heyne sur Apollodore.

(2) M. Labus, *Mus. di Mantova*, t. III, p. 25, fait observer que Claudien, *de raptu Proserp.*, l. II, 66, donne à cette hache l'épithète de *thermodontiaca securis*, du Thermodon, fleuve du pays des Amazones, et que c'était celle que les Grecs appelaient

aux Amazones ne lui est pas ordinaire; mais ce peut être un trophée de sa victoire sur Hippolyte, reine des Amazones. L'héroïne qui suit Hercule, et qu'on dirait être une de ces femmes guerrières, doit être Atalante, à laquelle les mythographes et les poëtes, et entre autres Ovide, donnent le costume de Diane qu'on lui voit ici; la chevelure relevée, les jambes, les genoux et les pieds nus, la tunique courte à ceinture placée haut formant écharpe. Comme chasseresse, elle tient à la main gauche son arc, et de la droite rajuste les flèches de son carquois. Avec quelques différences dans la direction du bras gauche et des jambes, cette figure offre des rapports avec notre belle Diane à la biche du Musée royal, n° 178.

Dans le second bas-relief, qui faisait probablement partie du précédent, le roi Œnée, vêtu d'une longue tunique à manches courtes, serrée par une large ceinture, et que recouvre un ample manteau retenu, contre l'ordinaire, sur l'épaule gauche par une large agrafe, est à la porte de son palais; il est accompagné de deux hommes âgés qui paraissent être de sa suite. Le jeune homme près de lui, vêtu d'une simple chlamyde qui laisse nue la plus grande partie du corps à la manière héroïque, et dont la tête est ceinte d'une bandelette, est son fils Méléagre; il se joint à son père pour engager une jeune héroïne, sans doute Atalante, à accepter leurs offres d'hospitalité. Elle semble embarrassée des regards que jette sur elle le jeune héros dont, à la première vue, le cœur fut frappé des attraits de l'intrépide et belle chasseresse. Apollodore dit même qu'il se sentit aussitôt le désir d'en avoir des enfans. Cette héroïne a pour chaussure des *endromides* propres à la chasse; bientôt son manteau roulé en ceinture au-dessous de la poitrine tombera, et elle n'aura pour vêtement qu'une tunique très-courte et sans manches. Près d'elle est son chien qui, comme les nôtres, a un collier, et elle tient entre ses mains un long épieu destiné à combattre de près le terrible sanglier. Dans son innocence sauvage, ayant toujours rejeté les hommages des héros, ne vivant que pour la chasse au fond des forêts de l'Arcadie, ne connaissant que le plaisir de poursuivre les bêtes fauves, aimée de Diane qui de ses mains divines lui avait appris à tirer de l'arc et l'art de la chasse (1), toujours armée et contre les bêtes féroces, et contre les poursuites des hommes, Atalante ne prévoit pas quelle fatale destinée pour ce palais y entrera avec elle, et les malheurs que son courage et sa beauté si sévère causeront à Œnée, au beau Méléagre et à toute sa famille.

Ces bas-reliefs, de travail romain, et dont la composition n'a rien de remarquable, sont peut-être des copies ou des imitations libres de quelque ouvrage grec auquel on aura fait subir des changemens, surtout dans l'agencement du manteau d'Œnée. On ne voit pas aux figures grecques cette masse de plis sur l'épaule gauche. Le style des figures et la porte cintrée de l'édifice n'annoncent pas que ces monumens soient d'une grande ancienneté, et l'on y reconnaît des productions du IIe ou du IIIe siècle de notre ère. Il serait superflu de faire observer la petitesse du cheval par rapport aux

πέλεκυς ἀμφίστομος, hache à double bouche ou à double tranchant.

(1) Callim., *Hym. In Dian.*, v. 215 et suiv.

personnages; ce sont de ces irrégularités calculées à dessein par les artistes anciens, et que nous offrent fréquemment les bas-reliefs. [Haut. 0^m,708 = 2 pi. 2 po. 7 li. — Larg. 0^m,927 = 2 pi. 10 po. 3 li.]

L'antiquité, parmi les héroïnes ou les femmes guerrières qui ont porté le nom d'Atalante, en a reconnu deux très-célèbres; toutes deux belles, toutes deux passionnées pour la chasse, et d'une légèreté, d'une vitesse auxquelles rien ne pouvait se comparer. On les a souvent confondues, même chez les anciens, et c'est ce qui est arrivé à Apollodore, qui, l. I, c. VIII, 2, dit fille de Schœnée l'Atalante de Méléagre, tandis qu'au livre III, c. IX, 2, il rétablit les faits et la dit fille de Jasius, ou Jasus, qu'on appelle aussi Jasion. C'est l'Atalante d'Arcadie, surnommée *Tegeæa* par Ovide, *Met.*, l. VIII, v. 317, de Tégée, ville d'Arcadie, où se conservèrent les souvenirs de la chasse de Calydon et de la valeur d'Atalante. Celle qui avait Schœnée pour père était de Béotie. De même que l'autre, elle s'était vouée au célibat et elle fuyait les hommes. Elle ne connaissait d'autres plaisirs que ceux de la chasse, et de poursuivre à travers les forêts, les plaines et les montagnes, les cerfs, les daims et les autres animaux que la rapidité de sa course lui faisait bientôt atteindre. Se fiant à sa légèreté, ce n'était pas dans un char qu'elle défiait les prétendans à sa main, c'était à la course à pied, et de ses belles mains elle tuait sans pitié les vaincus. On connaît la ruse employée par Hippomène, ou Milanion, pour arriver au but avant elle : on sait que les pommes d'or, présent de Vénus, qu'il laissait tomber sur ses traces, la retinrent, et qu'en les ramassant elle perdit du temps et le prix. Cependant elle aima son vainqueur assez passionnément pour s'abandonner à lui dans le temple, et sous les yeux de Cybèle, qui, indignée de ce manque de respect, les changea aussitôt en lions. Il se pourrait que ce fussent ceux qu'elle mène toujours à sa suite.

Parmi les auteurs anciens qui ont parlé de l'Atalante fille de Jasus, on ne trouve ni Homère, ni Hésiode; ils n'en disent rien, et il est à croire que ce qui regarde les deux héroïnes de ce nom n'était pas connu ou n'avait pas cours de leur temps; car certainement le chantre d'Achille aurait trouvé dans ce que l'on racontait d'elle d'agréables sujets pour ses descriptions, et le vieux Phœnix, dans sa longue narration de la chasse de Calydon, et de l'histoire de Méléagre, n'aurait pas manqué de célébrer l'une ou l'autre Atalante, ou peut-être toutes les deux. Les deux écrivains qui donnent le plus de détails sur l'héroïne de Calydon sont Ovide, qui, dans ses métamorphoses, en fait en quelques vers un joli portrait qui conviendrait à la déesse de la chasse, et Ælien, qui, dans ses *Histoires variées*, l. XIII, c. I, entre sur Atalante, d'après les traditions arcadiennes, dans des détails aussi circonstanciés que s'il l'eût connue particulièrement, ou qu'il eût eu ses mémoires sous les yeux. Son récit, quoiqu'il sente un peu la déclamation, est très-agréable à lire. Dévouée à la mort par son père Jasus, qui ne voulait pas de filles, cette jeune enfant avait été exposée sur les rochers du mont Parthénius par celui qui avait été chargé de lui ôter la vie. Une ourse la trouva, et comme elle avait perdu ses petits, tués par des chasseurs, et que son lait la tourmentait, au lieu de la dévorer elle la nourrit et, jusqu'à ce qu'elle fût en âge de marcher, d'aller seule et de pourvoir à sa subsistance, elle lui rendit tous les soins qu'on n'aurait guère pu attendre d'une pareille nourrice. Atalante grandit en beauté et en agilité; ne quittant pas les forêts, elle y trouvait tous ses plaisirs. Diane, dont elle partageait les goûts, lui témoigna de l'affection et lui enseigna toutes les ruses de la chasse. Comme la chaste déesse, et peut-être encore plus, elle se voua à la virginité; et deux centaures, Hyllus et Rhœcus, qui tentèrent de la faire manquer à ses sermens, éprouvèrent la puissance de son arc. Jusqu'au moment où elle vint à Calydon, et où elle vit Méléagre, Atalante mena toujours la même vie. Elle habitait dans les forêts une grotte immense dont elle avait su faire un délicieux séjour arrosé d'eaux vives, embaumé de fleurs, et que la

vigne, le lierre et des arbres chargés de fruits embrassaient de toutes parts. Dans la description poétique qu'en donne Ælien, on croirait voir la grotte de Calypso, qu'Homère, ce sublime peintre, a parée de tous les charmes de son pinceau et des couleurs les plus agréables et les plus variées de sa palette. *Odyss.*, E, v. 63 et suiv. On peut consulter sur Atalante, outre les notes de Périzonius sur Ælien, celles de Spanheim sur l'*Hymne à Diane*, de Callimaque, et les commentaires de Heyne sur Apollodore.

207. HÉROS COMBATTANT, OU IDAS ET LYNCÉE, n° 277, pl. 194.

Plusieurs beaux bas-reliefs, entre autres un de la Villa Medici (1), un autre de la galerie Giustiniani (2), et celui du Vatican, publié par Visconti (3), offrent dans leur riche composition un groupe semblable au nôtre, qui a dû faire partie d'un bas-relief pareil aux trois autres, mais avec quelques variétés, telles que celles que l'on peut observer entre notre groupe, et ceux des autres monumens, de même que dans leurs compositions, qui ne comprennent pas le même nombre de personnages. Aux temps où l'histoire romaine fournissait l'explication de toutes les productions de la sculpture antique, on avait cru trouver dans ces bas-reliefs l'enlèvement des Sabines. Mais Winckelmann, dont l'érudition et la sagacité avaient reconnu et démontré que la plupart des sujets des bas-reliefs étaient tirés de l'histoire des temps héroïques de la Grèce, y puisa l'interprétation du monument de la Villa Medici, et y vit un trait de la vie de Castor et Pollux rapporté par Apollodore. Ces deux demi-dieux, dioscures ou fils de Jupiter, enlevèrent Hilaïre et Phœbé, que leur père Leucippe, frère de Tyndare, et leur mère Philonice avaient destinées pour épouses à leurs cousins Idas et Lyncée, fils d'Apharée, frère de Leucippe et roi de Mycènes. Ce ne fut pas sans résistance de la part d'Idas et de Lyncée, qui furent vaincus par leurs cousins germains les dioscures. Dans notre groupe, de même que dans ceux des bas-reliefs dont la composition est entière, ces deux héros ne combattent pas positivement l'un contre l'autre, comme pourraient le faire croire leurs attitudes et leurs boucliers qui se choquent. L'un des frères retient l'ardeur de l'autre, et, le détournant de livrer seul aux ravisseurs de leurs fiancées un combat inégal, il l'engage à réunir contre eux leurs efforts. L'attitude du héros de droite qui ne lève pas son épée contre son adversaire, et l'expression de leur figure, semblent indiquer qu'ils sont en pourparler plus amical qu'hostile, et que ce n'est pas contre celui qu'il paraît combattre que le héros de gauche a tiré son glaive; mais cette intention se reconnaît beaucoup mieux dans les compositions entières que dans le groupe isolé. Toutes les jambes de nos héros sont en grande partie restaurées, et il se pourrait qu'en restituant la jambe droite du héros de droite, l'on eût dû la porter plus en arrière pour lui donner plus de mouvement, ainsi qu'on le voit dans les bas-reliefs qui offrent le même sujet. On peut croire que ce sont des imitations libres d'anciennes compositions; car l'on sait, par Pausanias (4), que le statuaire Bathyclès avait représenté cette célèbre aventure sur le trône d'Apollon, à Amyclées

(1) Winckelmann, *Mon. inéd.*, n° 61.
(2) Tom. II, pl. CXXXVIII.
(3) *Mus. Pio-Clem.*, t. IV, pl. XLIV.
(4) *Lac.*, c. XVIII, 7; c. XVII, 3.

en Laconie; elle était représentée aussi dans le temple de Minerve Poliuque ou Chalciœcos (protectrice de la ville, et au temple de bronze), élevé d'abord, dit-on, par Tyndare, dans la citadelle de Sparte, et depuis rétabli ou reconstruit par Gitiadas, architecte et statuaire. Elle avait encore exercé parmi les peintures du temple des Dioscures à Athènes le talent de Polygnote (1). [Haut. 0^m,622 = 1 pi. 11 po. — Larg. 0^m,550 = 1 pi. 8 po. 4 li.]

208. Mort de Méléagre, n° 270, pl. 201, sarcophage, *marbre de Paros gris.*

Dès les temps les plus reculés on crut, en Grèce, que souvent les dieux, prenant un intérêt particulier aux mortels, assistaient à leur naissance et s'occupaient de leur avenir. Ainsi voit-on la bonne Cérès favoriser les couches de Métanire et prendre soin de son fils Triptolème; et la jalouse Junon s'opposer à la délivrance de sa rivale Alcmène. Cette opinion de l'intervention des dieux dans les affaires d'ici-bas, après avoir longtemps prévalu et donné lieu à bien des récits merveilleux chez les anciens, ne reparut-elle pas au moyen-âge : les fées, bonnes ou méchantes marraines de nos preux chevaliers, ne sont-elles pas les parques qui, comme elles, avaient un empire absolu sur les mortels, chantaient leur horoscope, et, filant leurs jours heureux et malheureux, veillaient à leurs destinées? Althée, fille de Thestius et femme d'Œnée, avait mis au monde un bel enfant que, dans la suite, sa passion pour la chasse fit nommer Méléagre (μιλεῖν, avoir soin, ἄγρα, chasse). Sept jours après sa naissance apparurent les parques. Ces déités infernales jetèrent dans le brasier ardent d'un autel une branche d'arbre, en annonçant que la vie du nouveau-né y était attachée, et qu'elle finirait avec le tison. Althée alarmée, le retirant aussitôt des flammes, l'éteignit, et le conserva dans un coffre avec tout le soin et toute la crainte que pouvait inspirer une telle prédiction. Méléagre, croissant en courage, en vigueur, en beauté, se distingua parmi les premiers héros de la Grèce et par ses faits d'armes et comme un de ses plus ardens chasseurs. A l'arrivée des héros accourus de toutes les parties de la Grèce au secours de Calydon, le fils d'Œnée se réunit à eux avec ses oncles, Plexippe, Toxéus et Cométes, frères d'Althée. Œnée promet de donner en prix la peau du sanglier au chasseur qui le tuera. On entoure de filets la partie de la forêt de Calydon qui servait de repaire au terrible animal, ministre des vengeances de Diane. Les chasseurs, leur nombreuse suite, leurs meutes, le lancent, le poursuivent, l'atteignent; partout où il se rue et se défend, il laisse de sanglantes traces de sa fureur. Hyllus et le brave Ancée sont tués (2); Pélée blesse, sans le vouloir, Eurytion d'un coup de javelot; Atalante, qu'aucun péril n'intimide, frappe la première le monstre sur le dos, et Amphiaraüs l'atteint à l'œil droit. Peut-être l'héroïne eût-elle été victime de son courage, si

(1) Paus., *Att.*, c. XVIII, 1.

(2) La mort d'Ancée, fils de Lycurgue d'Arcadie, était aussi rapportée par Phérécyde dans son VIIIe livre, que cite le Schol. d'Apollonius, I, 188; Phérécyde, *Fragm.*, éd. Sturz, p. 133.

Méléagre, s'élançant au-devant du sanglier et lui enfonçant son épieu dans le corps, ne l'eût étendu aux pieds de la belle chasseresse. C'était à lui qu'appartenait le prix décerné par Œnée au vainqueur; et ce héros présente à Atalante la hure et la dépouille, comme un trophée de la victoire à laquelle avait le plus contribué le coup heureux qu'elle lui avait porté. Mais le courroux de Diane, ainsi que le dit Antoninus Liberalis (1), ne fut que plus exaspéré par la mort du sanglier qui lui était consacré, et qui servait son animosité; aussi, loin de s'apaiser, n'en devint-elle que plus active contre les héros qui en avaient suspendu les effets. La belle et valeureuse héroïne marchait fière du prix qu'elle avait mérité, et peut-être encore plus de l'avoir reçu des mains de Méléagre, lorsque les fils de Thestius, croyant que, si ce héros y renonçait, ils y avaient, par leur naissance, autant de droit qu'Atalante, en réclamèrent une partie et la lui enlevèrent. Aussitôt le bouillant et amoureux Méléagre accourt à la défense de sa maîtresse, combat ses oncles et les tue. Althée, poussée au désespoir par la mort de ses frères, oublie qu'elle est mère, et, ne respirant que la vengeance, dans ses imprécations elle en invoque l'implacable déesse, la terrible Érinnys; elle jette au feu le tison d'où dépend la vie de son fils. On le voit se consumer en même temps que le brandon fatal, et Althée, sans pitié pour les affreuses douleurs qui déchirent le jeune héros, malgré les prières et les larmes d'Œnée, de Cléopatre, femme de Méléagre, et de toute sa famille éperdue, le voit mourir plein de beauté, de force et d'avenir, à la fleur de son âge. Peu après, revenue à des sentimens plus doux, et accablée par l'énormité de son crime et de sa perte, elle se tua. Les sœurs de Méléagre, inconsolables de sa mort, implorèrent les dieux qui, par compassion pour leur juste douleur, les changèrent en oiseaux, les méléagrides ou pintades, dont les cris aigus et les courses vagabondes rappellent le désespoir et les sanglots des sœurs de Méléagre. Suivant Antoninus Liberalis, Diane, touchée de leur affection, les frappa de sa baguette et les transforma en oiseaux qu'elle plaça dans l'île de

(1) *Métam.*, l. II. L'histoire de Méléagre est racontée brièvement, mais très-bien, par Antoninus Liberalis; mais c'est dans Ovide, *Mét.*, l. VIII, v. 260-545, qu'on trouve le plus de détails. Le poëte s'est complu à les prodiguer en décrivant cette périlleuse chasse, et les dangers auxquels s'exposent les héros; la douleur, la fureur d'Althée; les combats que se livrent dans son cœur le regret de la mort de ses frères et la tendresse qu'elle avait et qu'elle a encore pour son fils, au moment où, en proie à la plus cruelle angoisse, elle balance entre la vengeance qu'elle doit à ses frères, à sa famille, et son amour maternel qui succombe dans cette lutte. Toutes ces situations contraires, qui se heurtent l'une l'autre, offrent lieu au poëte de déployer son esprit et son talent pour les descriptions, ainsi que son goût des contrastes. Mais les scènes de cette histoire sont peintes d'une manière plus large, et ne donnent pas moins d'intérêt au récit plus simple qu'en fait le bon Phœnix, dans Homère, *Il.* I, 539 et suiv.; Callimaque, *Hymne à Diane*, v. 218 et suiv., et v. 260, ne dit que peu de chose sur la chasse de Calydon; mais les notes de Spanheim sont très-abondantes en détails et très-intéressantes, de même que celles de Heyne sur Apollodore, p. 114-126.

Léros. Gorgé et Déjanire, par la faveur de Bacchus, échappèrent seules à cette métamorphose.

Il y avait, au reste, plus d'une tradition sur la mort de Méléagre. Il paraît que celle du tison n'est pas antérieure au poëte tragique Phrynichus, qui, couronné en 511 avant notre ère, florissait encore entre 483 et 476, selon Clinton, dans ses *Fasti hellenici*. D'après Pausanias (1), Phrynichus aurait le premier, dans sa tragédie de *Pleuron*, rapporté de cette manière la mort de Méléagre. Les arts s'en sont emparés, et dans leurs représentations de cet événement célèbre, c'est la tradition qu'ils ont le plus suivie. Celle qu'Homère (2) fait raconter par le vieux Phœnix, et qu'Apollodore (3) donne à la suite de la première, est tout à fait différente, et n'offre pas tant de merveilleux. Il n'y est question ni d'Atalante, ni de l'amour qu'elle inspirait à Méléagre. Les Curètes habitant la contrée de Pleuron où régnait Thestius, père d'Althée, avaient été convoqués à la chasse du sanglier par le roi de Calydon. Mécontens, et les fils de Thestius à leur tête, du partage des dépouilles, ils voulurent ravir par force ce qu'ils ne pouvaient obtenir par accommodement. On en vint à des combats acharnés; les fils de Thestius furent tués. Althée, furieuse de la mort de ses frères, supplia les dieux infernaux de se charger de les venger. Tant que Méléagre combattait, la victoire était du côté des Étoliens de Calydon. Mais, irrité des imprécations continuelles de sa mère, il refusa de marcher; tous les avantages de la guerre furent alors pour les Curètes qui désolèrent la contrée de Calydon bien autrement que ne l'avait pu faire le terrible sanglier. Plus d'une fois ils furent sur le point de prendre la ville. C'était en vain que toute la famille de Méléagre, sa femme Cléopatre et tous les habitans, lui offrant des terres et de riches récompenses, le pressaient à genoux de se mettre à leur tête et de repousser l'ennemi. Le héros, courroucé comme le fut depuis Achille contre les Grecs, refusait obstinément de combattre, et ce ne fut que lorsqu'il vit Calydon envahie par les Curètes et son palais déjà en feu, qu'il consentit à prendre les armes. Le combat fut très-vif; mais il paraît que Méléagre, après avoir tué les autres fils de Thestius, perdit lui-même la vie dans la mêlée; on disait même qu'il était tombé sous les coups d'Apollon.

Il est aisé de voir que notre bas-relief, ainsi que plusieurs autres qui en sont presque des répétitions, ne suit pas, pour les diverses scènes qui le composent, l'ordre que présentent les auteurs qui ont rapporté les principaux faits de la vie de Méléagre. La chasse du sanglier n'en faisant pas ici partie, la série devrait commencer par le combat du jeune héros contre les fils de Thestius, et on nous l'offre au contraire à l'extrémité de droite du bas-relief, après la mort de Méléagre. Cette intervention est un peu extraordinaire, et tient certainement à l'inadvertance ou au peu de réflexion du sculpteur qui, copiant machinalement un ancien original, n'a pas fait attention à la suite des faits et à la marche historique qui devait en ordonner la disposition. Car il est bien à croire que le bas-relief qui a servi de mo-

(1) Phoc., c. XXXI.
(2) *Il.* Γ, v. 525-595.
(3) L. I, c. VIII.

dèle au nôtre entourait un autel circulaire, et qu'il y formait une suite continue où la première scène de cette espèce de drame était rejointe par la dernière. Au lieu de les séparer et de les mettre à leurs places, en reproduisant cette composition sur une seule ligne, le sculpteur, étourdi ou ignorant, aura laissé ensemble la scène du combat et celle de la mort de Méléagre; et il a été assez maladroit pour donner comme fond à une partie de cet épisode de la chasse une draperie, indice de l'intérieur d'un édifice, tandis que l'arbre de l'extrémité de droite montre, selon le langage concis ordinaire aux bas-reliefs, que l'événement se passe à la campagne ou dans une forêt.

La fin de notre bas-relief est donc, à proprement parler, le commencement de la composition. La première des quatre figures de ce groupe est Méléagre qui, nu, plein de jeunesse et de vigueur, combat, son épée large et courte à la main, contre ses trois oncles, dont l'un déjà terrassé cherche encore à retenir la peau de sanglier que lui arrache le jeune héros. Les deux autres fils de Thestius, dont l'un, dans la force de l'âge, a la barbe touffue, sont prêts à le combattre. Le plus âgé tient de la main gauche son javelot, et il tire son épée, qui, de même que celle de Méléagre, est suspendue par une courroie sous l'aisselle gauche ainsi qu'on la portait aux temps héroïques. La tête du fils d'Œnée est dans le caractère que présentent ordinairement ses statues. Si nous revenons sur la gauche, la suite de la composition nous offre une belle femme qui, vêtue de la tunique dorique sans manches et du manteau, pose le pied gauche sur une roue et écrit avec un stylet sur des tablettes. C'est la Destinée, ἡ πεπρωμένη, qui y consigne le sort de Méléagre. Ce peut être aussi Némésis, la déesse de la vengeance. A côté d'elle, une des Parques ou des Furies, la tête surmontée d'ailes comme Méduse, secoue sa torche, et, portant la main sur l'épaule d'Althée, elle l'excite à réaliser ses imprécations. Les ailes, le péplus et le voile gonflés par le vent, indiquent la rapidité de cette divinité infernale et des coups qu'elle porte. La malheureuse Althée se débat en vain contre sa puissance. En proie aux sentimens contraires qui déchirent son cœur, elle cède à la vengeance que réclame le sang de ses frères; elle leur sacrifie son fils, et, en détournant la tête, ainsi que la peint Ovide (1), elle brûle le tison fatal dans les flammes de l'autel. Vient ensuite une scène de désolation : les derniers momens de Méléagre, que consume un feu dévorant, et qui ignore que c'est la main de sa mère qui lui arrache la vie au milieu des tourmens (2). Il regrette de n'être pas mort comme Ancée. Ses forces l'abandonnent, sa vie s'éteint; sa femme Cléopatre, sa vieille nourrice, ses sœurs accourues près de lui à ses cris, qui peut-être appelaient aussi sa mère, les vêtemens en désordre, les cheveux épars, se laissent aller à tout leur désespoir (3). Son vieux père, se soutenant avec effort sur un bâton noueux, arrive avec peine pour recueillir les derniers regards de son fils expirant.

(1) *Mét.*, l. VIII, v. 511. — Dixit, dextrâque aversa trementi — Funereum torrem medios conjecit in ignes.

(2) Inscius, atque absens flammâ Meleagros in illâ — Uritur, et cæcis torreri viscera sentit — Ignibus. *Ib.*, v. 515.

(3) Grandævumque patrem, fratremque piasque sorores — Cum gemitu, sociam-

Au pied du lit est assise, dans la plus profonde douleur, l'infortunée Atalante, cause innocente de ce fatal trépas. A la voir on dirait Diane, avec cette beauté un peu sévère qui réunit les charmes d'une jeune vierge à la force élégante d'un adolescent; ses cheveux, comme ceux de la déesse de la chasse, sont simplement noués sur sa tête, ses jambes sont chaussées de l'endromide, et sa courte tunique, rattachée sur l'épaule par une agrafe ou une fibule, laissant ses beaux bras nus, découvre ses genoux. Sur son épaule gauche est suspendu son carquois d'ivoire; à ses pieds est un de ses chiens (1). Le bouclier qui est à terre, auprès de cette héroïne, ne lui appartient pas, et il fait partie des armes de Méléagre; son casque à double cimier et à longue crinière, la large épée et le javelot sont sur un marche-pied à côté du lit, dont le dossier à forme renversée et les pieds tournés indiquent l'élégance. Il est garni de larges coussins sur lesquels est étendu Méléagre enveloppé à mi-corps d'une couverture. Une des femmes qui s'empressent autour de lui soulève avec tendresse la tête du jeune héros près de rendre le dernier soupir. On pourrait croire que ce qu'elle approche de sa bouche, empreinte déjà des traits de la mort, est la pièce de monnaie que l'on devait payer au nocher du Styx pour son triste passage sur la barque fatale; mais, en regardant de très-près, on reconnaît une tête de pavot propre à assoupir la douleur et à rendre le trépas moins douloureux. Cette scène, bien entendue, présente un tableau très-touchant. Elle se montre à peu près de la même manière, avec ses principaux traits, sur un bas-relief autrefois au palais de la Valle à Rome, et donné par Pietro-Sante Bartoli, *Admir.*, pl. 69. On la retrouve aussi avec quelques variétés sur un monument de la Villa Albani, publié par Zoéga (2). Ces deux marbres ne donnent pas à Atalante la même place que notre bas-relief, et ils sont en cela plus conformes à celui que nous allons décrire. Le nombre et les poses des Parques offrent aussi des variétés, et ces divinités infernales n'ont pas, comme la nôtre, des ailes sur la tête. Il n'y a que notre bas-relief où soit représenté le combat de Méléagre contre les fils de Thestius. Aussi notre composition est-elle moins sage, puisqu'elle reproduit deux fois le même personnage, et qu'elle réunit deux épisodes de temps différens, et dont il est le héros. Mais elle est curieuse par cette singularité qui, du reste, n'est pas rare dans les monumens de ce genre. On voit qu'il a dû exister plusieurs types de cette composition, et que les copistes, prenant de côté et d'autre ce qui leur convenait, introduisirent bien des modifications dans le nombre, la disposition, les attitudes et l'ajustement des personnages. Des sphinx, gardiens des tombeaux, ornent les faces latérales de notre sarcophage, destiné peut-être à un jeune homme enlevé par une mort prématurée, dont pouvait être une allégorie, dans les compositions des monumens funèbres, l'histoire du beau Méléagre,

que tori vocat ore supremo; — Forsitan et matrem. *Id.*, v. 510.

(1) Rasilis huic summam mordebat fibula vestem; — Crinis erat simplex, nodum collectus in unum; — Ex humero pendens resonabat eburnea lævo — Telorum custos; arcum quoque læva tenebat. — Talis erat cultu facies, quam dicere vere — Virgineam in puero, puerilem in virgine possis. Ovide, *Mét.*, l. VIII, v. 323.

(2) *Bassi - rilievi di Roma*, t. I, pl. XLVI.

brillant de jeunesse, arraché par un trépas funeste, au milieu de ses succès, à la tendresse de sa famille. Ce monument, remarquable par la richesse de sa composition et par sa conservation, encore plus que par son dessin qui est un peu lourd, provient de la collection Borghèse; il a été publié dans le *Musée Français*, t. I, M. Granger, dessin., M. Guérin, grav.; *Musée Bouillon*, t. III, pl. 19. [Haut. $0^{m},740$ = 2 pi. 3 po. 8 li. — Larg. $5^{m},065$ = 6 pi. 4 po. 3 li.]

209. MÉLÉAGRE MOURANT, n° 256, pl. 201.

Il est bien à regretter qu'il ne nous soit parvenu qu'un fragment de ce bas-relief, qui, d'après ce que le temps nous en a conservé, était peut-être le plus parfait de ceux qui nous offrent ce célèbre sujet. Nous y trouvons une composition différente de celles qui nous ont passé sous les yeux au Musée royal, à la Villa Albani et dans l'Admiranda. Le groupe de Méléagre et de la femme qui lui rend ses derniers soins est partout le même, si ce n'est qu'ici l'on aperçoit sous le lit l'une des jambes nues de cette femme. Au lieu d'être assise au pied du lit, comme dans l'autre bas-relief, Atalante l'est à la tête, et y tourne le dos ainsi que sur les deux autres monumens. Mais on n'y trouve pas, entre cette héroïne et le dossier du lit, cette femme debout, éplorée, des deux autres bas-reliefs. Il est difficile de voir une figure d'un ensemble plus agréable, mieux suivi, et exprimant avec plus de convenance et de sentiment une douleur profonde, que notre Atalante : se couvrant de sa main droite le visage, elle laisse couler et dérobe ses larmes. Notre premier bas-relief a moins de naturel et d'abandon, et l'on dirait que le sculpteur a tenu à ne rien cacher de la beauté de son héroïne. Le monument Albani la montre plus absorbée qu'affligée, et, dans celui de l'Admiranda, son regard semble se porter sur des objets au loin et étrangers à ces scènes de douleur. On pourrait faire remarquer que cette infortunée chasseresse n'a plus ici son chien près d'elle, comme sur les autres bas-reliefs; sa tunique ne s'arrête plus au-dessus des genoux, elle retombe sur ses jambes. On dirait que, tout entière au coup affreux qui va l'accabler, elle renonce à la chasse, au culte de la déesse qui cause la mort de son amant, et que sans Méléagre les forêts n'auront plus pour elle de plaisirs. Le bas d'une robe de femme, que l'on aperçoit sous l'extrémité du lit opposée à la tête, motive assez la restauration qui en a été faite. Il ne paraîtrait pas que la figure qui y était placée pût être dans une autre attitude. Faisant les tristes apprêts des momens qui doivent suivre la mort, elle ajuste la draperie qui recouvre en partie Méléagre, et le place d'une manière convenable : c'était ce que les Romains appelaient *componere vestes*, dernier devoir qu'on rendait aux morts en leur fermant les yeux, pour que leur visage fût moins défiguré. D'après la place occupée par cette femme, on voit qu'il n'y en avait pas pour le père, la femme et les sœurs de Méléagre, à moins qu'ils ne fussent plus sur le côté, ce qui n'est pas probable; et il est à présumer que cette composition, moins étendue que les autres, n'offrait que la scène de la mort du jeune héros, n'ayant auprès de lui que Cléopatre sa femme,

une de ses sœurs et Atalante. Une patte et l'extrémité de la queue d'un chien ont autorisé la restitution et l'attitude de cet animal. Le bouclier, l'épée, le casque posé sur la hure de sanglier, indiquent parfaitement le sujet de la composition et s'y adaptent très-bien. On peut remarquer au casque les garde-joues ou *généiastères* qui s'abaissaient sur les mâchoires et les protégeaient. Le style de ce bas-relief et les arcades à plein ceintre qui forment le fond de la composition ne lui donnent pas une grande antiquité, et, s'il a été copié en partie de quelque ancien monument grec, il a dû être ajusté dans les deux premiers siècles de notre ère. Outre la femme qui est aux pieds de Méléagre, la moitié inférieure de ce héros, à partir du milieu des cuisses, la portion du lit qui y correspond, et la tête de la femme qui soutient la tête du héros, ainsi que la moitié de l'avant-bras d'Atalante, sont modernes. Ce monument provient de la Villa Borghèse; Bouillon l'a donné, t. III, pl. 19. [Haut. 0m,650 = 2 pi. — Larg. 1m,087 = 3 pi. 4 po. 2 li.]

210. JASON DOMPTANT LES TAUREAUX DE COLCHOS, n° 373, pl. 199, *marbre*.

Lorsque dans son expédition, partie du port d'Iolcos en Thessalie (1), à la tête de ses cinquante Argonautes (2), l'illustre fils d'Éson, Jason, après avoir frayé au navire Argo un heureux passage à travers les roches mobiles

(1) Iolcos ou Iaolcos, principale ville des Minyens de Thessalie, était située dans les champs Pélasgiques, au pied du mont Pélion, contrée nommée Phthiothide, ou la Magnésie de Thessalie. Iolcos n'était qu'à un quart de lieue environ du petit golfe de Pagase, qui débouchait dans la partie nord-ouest du golfe Pélasgique. Il paraît que c'est aujourd'hui Volo, près du golfe qui porte le même nom. Ce fut à Iolcos que se réunirent les Argonautes, dont le navire, l'*Argo*, avait été construit avec les bois du Pélion. Cette ville avait été fondée (Apollod., l. IX, 11) par Créthéus, fils d'Éolus et frère de Salmonée. Il avait chassé de cette contrée ses anciens habitans, les Pélasges. Homère (*Od.* Λ, 255) parle d'Iolcos comme d'une grande ville. Créthéus épousa la fille de son frère et d'Alcidice (Apollod., l. IX, 8), la belle Tyro. Elle avait été éprise du jeune fleuve Énipée, le plus agréable des fleuves, dit Homère (*Od.* Λ, 234 et suiv.). Souvent elle se promenait sur ses bords. Neptune, amoureux d'elle, prit la forme d'Énipée, et ayant réussi auprès d'elle, à l'endroit où cette rivière se joint à l'Apidanus pour se rendre au Pénée, il en eut deux enfans, Pélias et Nélée. Tyro donna à Créthéus trois fils, Éson, Amythaon et Phérès. Pélias fut père d'Acaste, et Éson de Jason. Pélias, après avoir chassé d'Iolcos son frère consanguin Nélée, enleva la couronne à son frère utérin Éson. Cependant, selon Phérécyde, ce ne fut qu'après la mort de celui-ci qu'il gouverna Iolcos comme tuteur de Jason. Mais, suivant la plupart des mythographes, il enleva la couronne à son neveu. A Pélias succéda son fils Acaste, qu'il avait eu d'Anaxibie, fille de Bias. Ce ne fut que longtemps après l'expédition des Argonautes, et bien des vicissitudes, que Jason put revenir à Iolcos et rentrer dans ses droits. Voyez M. K. O. Muller, *Orchomenos*, p. 248 et suiv.

(2) Les monumens relatifs à l'expédition des Argonautes, la première grande entreprise qui réunit les divers peuples de la Grèce, et leur fit connaître des contrées étrangères et assez éloignées pour la ma-

des Symplegades ou des Cyanées, qui depuis, suivant l'arrêt du destin, devinrent stables; après avoir passé l'embouchure du Thermodon et vu le Caucase, entra dans la partie de la Colchide arrosée par le Phase, il se présenta au roi Éétès, et lui fit part de ce que lui avait ordonné Pélias, au sujet de la toison d'or. On sait que c'était la dépouille du bélier qui avait transporté Phryxus à travers l'Hellespont, lorsqu'il fuyait les fureurs de sa belle-mère Néphélé, et qu'il consacra à Mars après avoir cruellement sacrifié à Jupiter phyxius le bel animal qui lui avait sauvé la vie. Cette riche toison à flocons touffus en or pur était précieusement conservée par Éétès, fils du Soleil. Il promit cependant à Jason de lui en faire présent, s'il par-

rime de ces temps reculés (1292 av. J. C.), sont très-rares. Voici ceux que cite Zoéga (*Bassi-rilievi, etc.*, t. I, p. 214), auxquels on en a depuis ajouté plusieurs; il les avait en partie tirés des planches de la traduction italienne en vers des *Argonautiques* d'Apollonius de Rhodes, par le cardinal Flangini :

Le navire Argo et six rameurs, sur une médaille des Magnètes. Hercule, le pilote Tiphys et six héros sur l'Argo. Terre cuite de monsignor Casali.

Minerve, Argus et Tiphys travaillant au navire Argo. Terre cuite, Albani, Zoéga, t. I, pl. XLV.

Pollux et Amycus, roi des Bébryces, se préparant au combat; sur une patère en bronze publiée par plusieurs auteurs, entre autres par Lanzi, *Saggio, etc.*, t. II, pat. nº 24.

Phryxus sacrifiant le bélier à la toison d'or; cornaline, musée de Cortone.

Minerve, Mercure et Argus travaillant à l'Argo; sur une plaque de bronze du musée Borgia. Winckelm., *H.* A, t. II, p. 51; t. III, p. 439, éd. de Carlo Fea.

Jason saisissant par les cornes les deux taureaux; fragm. de bas-relief du musée de Turin. *Marm. taur.*, t. II, nº XXX, p. 22. Il paraît être bien; comme dans le bas-relief de Béger, il s'assied sur un des taureaux. Les interprètes du musée de Turin voient dans ce bas-relief ou un gladiateur, ou un criminel condamné aux bêtes, ou Mithra, ou enfin Hercule buphage, le mangeur de bœufs, et ils ajoutent que ce n'est peut-être, comme tant d'autres sculptures, qu'un par caprice de l'architecte pour orner quelque frise.

Les trois parties du bas-relief du *Spicilegium* de Béger, p. 118 et suiv., autrefois à Rome, au Campo Vaccino.

Les trois parties de la vengeance de Médée, du *Spicilegium* de Béger, p. 125 et suiv.

La statue de Jason du Musée royal du Louvre, nº 710, autrefois à la Villa Montalto.

Répétition de la même statue en Angleterre, chez lord Shelburne; elle fait à présent partie de la collection de son fils lord Lansdowne à Londres.

Un autre Jason de petite proportion au musée Pio-Clémentin, t. III, pl. 48.

Pollux et Amycus combattant, donnés jadis pour Entelle et Darès; fragm. en marbre à la Villa Aldobrandini, cité dans le *Mus. Pio-Clem.*, t. I, p. 81, note *a*.

Notre Pollux, statue du Musée royal, nº 278, s'il est bien positif que ce soit un Pollux.

Amycus vaincu, lié à un arbre; navire Argo; sur la ciste mystique de Kirker; Winckelm., *H.* A, t. II, pl. 1.

Les Argonautes à Cyzique, sur une ciste du musée Borgia à Velletri, aujourd'hui à Naples.

Le bas-relief de Jason à Colchos, du Musée royal du Louvre, nº 373.

Vengeance de Médée, du Musée royal du Louvre, nº 478.

Vengeance de Médée, sur un sarcophage d'une des cours du palais de Latran. D'après la description de Zoéga, p. 215, nº XV, il me semblerait que c'est le bas-relief donné par Béger, *Spicil.*, p. 120 et suiv. M. Raoul-Rochette le cite, *Journ. des Sav.*, 1834, p. 76, note 6.

venait seul à mettre sous le joug deux taureaux indomptés aux pieds d'airain, d'une grandeur démesurée, d'une force prodigieuse, et dont la bouche et les naseaux lançaient des torrens d'un feu dévorant. Ces animaux merveilleux étaient un don de Vulcain au roi de Colchos. Après les avoir subjugués, Jason n'était pas à la fin de ses travaux et des exigences d'Éétès : il fallait qu'il semât les dents d'un dragon, ce qui fut aussi imposé à Cadmus, et qui voile quelque allégorie. Il est vrai que le fondateur de Thèbes devait tuer le dragon, tandis que Jason n'avait qu'à en semer les dents qui, dit-on, avaient été données à Éétès par Minerve, et qui étaient la moitié de celles qu'il avait été imposé à Cadmus de semer. Jason était très-

Mais il n'y a pas reconnu le bas-relief publié par Béger, d'après les dessins de Pighi, et où l'on retrouve sur la face à notre droite du cube d'où s'élance Médée le petit bas-relief dont parle Zoéga, et qui représente Jason et les taureaux. Dans la gravure, ce bas-relief, très-mal gravé comme le reste, et dans l'ombre, s'aperçoit à peine. Béger n'en fait nulle mention, et il a échappé à Zoéga ; il est ainsi probable qu'il y a un double emploi, et que le bas-relief de Béger et celui du palais de Latran n'en font qu'un ; et que du Campo Vaccino, où il était lors de Pighi, il aura passé au palais de Latran.

Jason enlevant la toison; fragm. de sarcophage à la bibliothèque de la Villa Ludovisi; il est presque semblable, dit Zoéga, au bas-relief Béger : ce serait, p. 120, la deuxième partie du premier que donne cet auteur, p. 118 et suiv.

M. Raoul-Rochette cite un bas-relief de la vengeance de Médée, sur un bas-relief du palais Guglielmi à Rome, et qu'il pense pouvoir être celui qui, du temps de Winckelmann, *Mon. inéd.*, n°s 90 et 91, était au palais Caucci.

La Médée des peintures d'Herculanum.

Médée et ses deux enfans ; sur une pâte antique appartenant à M. Ed. Gerhard. Panofka, *Corr. archéol.*, t. I, p. 245, note 7 ; *Tav. d'Agg.*, D, n° 3.

Une Médée, sur une pâte antique du musée Bartholdy, publiée par M. Panofka, p. 174 ; *Corr. archéol.*, t. I, p. 245, note 7.

Une autre Médée, sur une empreinte de Lippert, *Suppl.* I, n° 93 ; Ed. Gerhard, *Corr. archéol.*, t. I, p. 245, note 7 ; *Tav. d'Agg.*, D, n° 2.

Le catalogue de Raspe offre plusieurs pierres gravées qui ont rapport à Jason. N° 8634, Cornal. Jason assoupissant le dragon, Cabinet du roi de Prusse; Winckelm., *Catal.*, p. 324, n° 61 ; Lippert, II, 70. Cat. de Tœlken, p. 270, n° 141. — Raspe, n° 8635. Onyx, même sujet, même collection ; Lippert, II, 67. Si c'est le n° 142 de Tœlken, c'est une pâte. — Raspe, n° 8639. La toison d'or suspendue à un arbre, pâte antique, roi de Prusse ; Winckelmann, *Cat.*, p. 325, n° 65. — Raspe, n° 8640. Même sujet, pâte antique, même collect. ; Winckelm., n° 66. Les n°s 140, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 152 du Cat. de Tœlken, pâtes antiques, ont rapport à Médée et à Jason, de même qu'une cornal. n° 145, et une sard. n° 151. — Raspe, n° 8641. Même sujet retourné, empreinte de Stosch. — Raspe, n° 8643. Médée donnant le philtre à Jason pour le dragon ; calcédoine, Lippert, II, 68. — Raspe, n° 8644. Médée tenant un serpent près d'un autel ; peut-être n'est-ce qu'une Hygie.

On trouve aussi Médée et Jason sur des vases peints, entre autres sur plusieurs de la seconde collection de M. E. Durand, vendue en vente publique du 25 avril au 27 mai 1836. Voy. l'intéressant catalogue de M. J. de Witte, où M. Ch. Lenormant a mis aussi quelques articles. — N° 256. Jason et Mercure, d'après le mot ASON, peut-être IASON. Vase de Nola, peint. rouge ; acquis pour la Bibliothèque royale. — N° 257. Jason, EASON, et Absyrte, vase de Vulci, peint. rouge ; acquis par M. de Magnoncourt de Besançon.

embarrassé des moyens à prendre pour dompter ces taureaux furieux, et son courage eût peut-être reculé devant une telle entreprise. Mais la fille d'Éétès et d'Idyia, l'une des Océanides, la belle et enchanteresse Médée (1), devint éprise du héros thessalien. Craignant donc qu'il ne fût déchiré par les taureaux, elle lui apprit, à l'insu de son père, qu'elle l'aiderait à subjuguer ces animaux et à s'emparer de la toison, s'il lui jurait de l'épouser et de la conduire avec lui en Grèce sur son navire. Jason lui en fit le serment. Médée était très-habile dans tous les arts de la magie; tout dans la nature était soumis au pouvoir de ses enchantemens, et elle connaissait les usages les plus énergiques et les plus secrets des poisons que produisait en grande variété la Colchide. Ses savantes mains en préparèrent un avec lequel Jason devait frotter son bouclier, sa lance et son corps. Ainsi garanti, le héros, pendant tout un jour, pouvait impunément braver et le fer et le feu, et il parviendrait aisément à faire plier les taureaux sous le joug. La magicienne le prévint encore que, lorsqu'il aurait semé les dents du dragon, il naîtrait de la terre des hommes armés qui l'attaqueraient. «Dès que tu les verras «réunis, jette des pierres au milieu d'eux, et tandis qu'ils se battront entre «eux, il te sera facile de les tuer.» Jason, après avoir reçu ces instructions et s'être frotté du poison, se rendit dans le bois et attaqua les taureaux. Malgré le feu qu'ils vomissaient contre lui, il les mit sous le joug. Lorsqu'il eut semé les dents du dragon, des hommes armés sortirent de terre, et dès qu'il en vit un assez grand nombre, il jeta parmi eux des pierres : ne sachant d'où elles leur arrivaient, ils se battirent entre eux, et Jason profita de leur discorde pour les tuer. Quoique ce héros eût courbé les taureaux sous le joug et rempli les autres conditions que lui avait imposées Éétès, ce dernier refusa de lui livrer la toison d'or. Il voulut même mettre le feu au navire Argo, et faire périr ceux qui le montaient. Médée l'ayant appris, conduisit de nuit Jason au lieu où était la toison, et ayant endormi par ses drogues et ses sortiléges le dragon qui la gardait, après l'avoir enlevée, elle se retira sur l'Argo avec Jason. Son frère Absyrte la suivit, et ils mirent à la voile dans la nuit.

La pose de notre Jason a quelque rapport avec celle d'un des héros colossaux de Monte Cavallo. Il est dessiné vigoureusement, et ce doit être d'après un bon modèle. Le fils d'Éson est aussi complétement nu, et sa chlamyde, nouée autour du cou, est rejetée en arrière. Sa tête, son bras droit

(1) Homère ne dit pas un mot de Médée, et il ne cite Jason ou son nom qu'au sujet de son fils Eunéus (*Il.* H, 467). Hésiode, Θ, 961, nous apprend que Médée était fille d'Éétès, et de l'océanide Idyia, et 992-1002 il chante les exploits de Jason ordonnés par Pélias, sa fuite, son mariage avec Médée à Iolcos, et la naissance de Médéius. L'histoire de Médée tenait aux fables thessaliennes et helléniques, et, parmi ceux qui la célébrèrent, Pausanias (*Cor.*, c. III) cite, d'après Charon de Lampsaque (*Phoc.*, c. XXXVIII), Carcinus de Naupacte qui, dans son poëme des *Naupactiques*, chantait les femmes illustres, et qui, au sujet de Médée, avait sans doute parlé de l'expédition des Argonautes. Le scholiaste d'Apollonius (l. IV, 59) dit un mot de Médée, et rapporte quelques vers des *Naupactiques*. (Heyne sur Apollod., notes, p. 989.)

et l'un des taureaux n'existent plus. De la main gauche, saisissant avec force une des cornes du taureau, il l'attire à lui pour l'abattre. Aux pieds du héros est une charrue; celle du bas-relief Béger est un peu différente de forme : c'est celle au joug de laquelle il devait soumettre les taureaux aux pieds d'airain, aux naseaux jetant des flammes. Cette entreprise convenait mieux à Jason qu'à tout autre : élevé par Chiron dans les rochers du Pélion, il devait être très-adroit et habitué aux animaux les plus dangereux. Depuis l'usurpation de Pélias, il habitait les champs et se livrait à tous les travaux de l'agriculture; et l'on sait d'ailleurs que de tout temps les Thessaliens jouirent de la réputation d'être très-habiles à dompter les chevaux et les taureaux. Le roi Éétès, n'ayant pour vêtement que sa chlamyde qui le laisse presque entièrement nu, est témoin de la lutte; assis sur un rocher, il s'appuie de la main gauche sur son long sceptre. Il semble regarder avec anxiété la force prodigieuse de Jason, et craindre pour l'issue du combat. Près de lui doit être Médée qui semble y prendre un tout autre intérêt. Mais, d'après son costume et sa chevelure courte, on dirait que c'est un jeune homme; et dans le bas-relief de Béger, c'en est un qui tient un javelot, et c'est bien Absyrte. Celui qui, sur notre monument, avance la main droite en s'approchant d'Éétès est sans doute Absyrte : vêtu d'une tunique courte, à manches longues retroussées, et tenant deux javelots, il a le costume d'un jeune chasseur, dont il porte aussi la chaussure fermée, espèce d'endromides. Ce costume, par ses manches longues, tient un peu du barbare (1). La dernière scène offre Médée enveloppée d'un grand voile, donnant la main droite à Jason pour s'unir à lui. Derrière le héros est l'amour nu, ailé, et tenant son arc. Entre les époux est Junon, coiffée du diadème et d'un voile. La reine des dieux s'était déclarée la protectrice de ce héros depuis le jour où, lui apparaissant sous la figure d'une vieille femme, ruse employée souvent depuis par nos fées, elle voulut sans doute éprouver sa charité et sa bienveillance : l'enlevant sur ses épaules, il lui fit traverser l'Anaurus débordé, et la déesse n'oublia jamais ce service. Derrière Médée, sa vieille nourrice semble la presser avec tendresse; elle a sur la tête une espèce de coiffe assez semblable à celles de nos paysannes de plusieurs pays. Nous la lui reverrons dans notre bas-relief de la vengeance de Médée, sur celui de

(1) L'on n'est pas tout à fait d'accord sur Absyrte : les uns en font un jeune homme, d'autres un enfant que Médée prit dans son berceau et livra à Jason. Éétès l'avait eu d'un autre lit que Médée : c'était le fruit de son union avec Astérodie, nymphe du Caucase. Mais d'après Apollonius il serait né avant le mariage d'Éétès et d'Idyia, mère de Médée; Phérécyde le dit encore enfant à l'arrivée des Argonautes. L'auteur des *Naupactiques*, d'accord avec Sophocle dans sa tragédie des Scythes, en fait aussi un enfant, et lui donne pour mère Eurylyte; voy. Clavier sur Apollod, t. II, p. 185. On voit que ces auteurs diffèrent fort de ceux qui, comme Apollodore et Hygin, offrent Absyrte comme un jeune homme que son père Éétès envoya à la poursuite de Médée. Les sculpteurs n'ont certainement pas tous suivi la même tradition. Dans la seconde partie du bas-relief de Béger, p. 123, Médée est suivie d'un petit enfant. On ne peut supposer que ce soit un de ses fils, puisqu'elle n'était pas encore mariée à Jason, et l'on doit y voir avec Zoëga (*Bassi-rilievi*, t. I, p. 114) Absyrte enfant qui accompagne Médée dans sa fuite.

Mantoue, et on la retrouve sur plusieurs têtes antiques, entre autres sur celle du bel hermaphrodite de Berlin (1). Au premier coup d'œil notre héros

(1) Puisque je viens de citer l'hermaphrodite qui, en France depuis plus de 80 ans lorsqu'il en a été exilé, fait aujourd'hui l'un des ornements du musée de Berlin, j'ajouterai quelques mots à ce qu'a rapporté M. Raoul-Rochette dans la note du *Journ. des Sav.*, 1835, p. 409. Voici ce qui s'est passé : Mon ami M. Victor Texier, directeur de mon *Musée de sculpture, etc.*, et très-ardent pour les intérêts du Musée royal, me prévint un jour, en 1820 ou 1821, qu'on voulait se défaire d'une très-belle statue antique que peu de personnes encore avaient vue. On venait de la déballer d'une caisse où elle avait été renfermée pendant bien des années, depuis qu'elle était sortie de chez M. d'Espagnac, à qui elle avait appartenu longtemps. J'allai la voir aussitôt, et la trouvai sous un escalier, dans un endroit assez sombre. Après l'avoir bien examinée, j'en proposai l'acquisition pour le Musée royal dans un rapport qui fut bientôt suivi de plusieurs autres. On l'aurait eue pour 2,400 francs. Par une raison ou par une autre, on n'écouta pas ma demande. De nouvelles sollicitations de ma part ne furent pas plus heureuses. Renonçant enfin à la placer au Musée, on l'avait vendue à M. Cortot. J'espérai alors qu'il n'avait voulu que la sauver des mains de l'étranger, qu'il nous la garderait, et qu'un jour il nous la céderait. Il l'eût certainement fait. Malheureusement pour nous, il avait un associé qui, ne voyant pas la chose du même point de vue que notre habile statuaire, tenait fort à faire une bonne spéculation. M. Cortot insistait pour que son copropriétaire se relâchât de ses prétentions. Il s'y refusa, et il demandait une somme considérable de cette statue qui n'avait été payée qu'entre 3 et 4,000 fr. Je poursuivais sans relâche mes instances. Dans tous mes rapports, je finissais par mon *delenda est Carthago, et surtout il faut acquérir le bel hermaphrodite.* J'eus beau représenter qu'un jour on se repentirait d'avoir laissé échapper cette précieuse statue; tout fut inutile, et j'eus le chagrin d'apprendre, en 1826, qu'elle était partie pour la Prusse, qui en avait fait l'acquisition. Je n'avais plus qu'à nous plaindre, et à dire et redire ce que je répéterai avec M. Raoul-Rochette, que *c'est une des pertes les plus graves, en fait de monuments de l'art, qu'ait pu faire notre pays.* — Il en a été de même du curieux *Apollon en bronze doré,* trouvé à Lillebonne en 1823. Malgré tous mes efforts, bien souvent répétés, cette statue unique en son genre, conservée pendant tant de siècles à la France par la terre qui la protégeait, en a été bannie, et, passant en Angleterre, elle a été perdue pour le musée du Louvre. Il est vrai aussi qu'elle n'est encore (15 juillet 1836), du moins que je sache, dans aucun autre, et que, par suite des mauvaises affaires où des espérances exagérées et des prétentions trop élevées ont entraîné les premiers propriétaires et ceux qui leur ont succédé, on en a demandé des prix hors de toute raison, qui ont empêché le Musée britannique de l'acheter. — On n'aura pas non plus à me reprocher que ce soit par ma faute, et pour n'avoir pas intercédé chaudement en faveur des antiques du Musée royal, que la magnifique collection de feu M. E. Durand (vendue à l'enchère du 5 avril au 28 mai 1836), la plus précieuse peut-être en vases peints après celles de Naples et du prince de Canino, n'ait pas été acquise en grande partie pour le Musée royal, dont elle eût fait à jamais et à peu de frais la richesse et la gloire. Les trois principaux vases de cette collection ont été acquis par le Musée Royal; la Bibliothèque du Roi s'est enrichie de presque tous les miroirs étrusques et de jolies terres cuites. M. le duc de Luynes, M. de Magnoncourt, M. le B[on] Beugnot, M. le C[te] de Pourtalès-Gorgier, M. Alfred Hope, ont acheté de très-beaux vases. Le Musée Britannique en a eu aussi de beaux, et la plus grande partie du reste de la collection par

paraît n'avoir affaire qu'à un taureau, et on pourrait croire qu'on a suivi une tradition différente de celles qui donnent à Jason deux taureaux à combattre. Mais ce bas-relief a été très-mutilé, et la partie de gauche où était le second taureau manque entièrement (1). [Haut. 0m,661 = 2 pi. 0 po. 5 li. — Larg. 1m,809 = 5 pi. 6 po. 10 li.]

211. Vengeance de Médée, n° 478, pl. 204, *sarcophage*.

Médée, pour sauver Jason, et échapper elle-même à son père Éétès qui la poursuivait, eut la barbarie de tuer son frère Absyrte et d'en disperser les membres de côté et d'autre. Éétès, s'arrêtant pour recueillir ces tristes restes, ralentit sa poursuite et finit même par y renoncer. Des Colchidiens furent envoyés de tous côtés pour s'emparer des fugitifs, qui arrivèrent chez Alcinoüs, roi des Phéaciens. Celui-ci refusa de rendre Médée à son père, dans le cas où elle serait la femme de Jason. Aussitôt Arété, femme d'Alcinoüs, se hâta de les marier, et ils repartirent avec les Argonautes. Médée rendit bien d'autres services à Jason, et lui donna toutes les preuves de son amour. Arrivée à Iolcos, elle le vengea de Pélias son oncle, et de ses filles, qui avaient fait mourir le père de Jason, le vieil Éson, auquel la magicienne, par la puissance de ses sortiléges, avait rendu la jeunesse. Mais les partisans de Pélias et Acaste, son fils, disputant à Médée et à Jason le trône de Iolcos, les en chassèrent. S'étant retirés à Corinthe, ils y vivaient heureux et tranquilles depuis dix ans lorsqu'au mépris de ses sermens, de l'amour de Médée, de la vie qu'elle lui avait si

les soins de M. le Cher Brœnsted, chargé d'affaires du roi de Danemarck près du saint-siége. Voyez le catalogue de cette collection, par M. de Witte.

(1) Un bas-relief donné par Béger dans son *Spicilegium, etc.*, en trois planches très-mauvaises, p. 118, 120 et 123, offre Jason combattant les deux taureaux : de la main droite il saisit l'oreille gauche de l'un, et de la main gauche la corne droite de l'autre, qui comme le nôtre se cabre et s'efforce de lui échapper. Dans les deux bas-reliefs, la pose du héros est à peu près la même au premier coup d'œil. Cependant, en examinant le monument de Béger, on voit que Jason s'asseoit sur la croupe du taureau qu'il tient par la corne, et que, se jetant sur sa droite, il cherche par son poids à le faire plier et à le renverser, tandis qu'il appuie de toute sa force sur le taureau à sa droite pour le terrasser. Ce double mouvement bien rendu eût été d'un très-bon effet. Le reste de cette scène a du rapport avec la nôtre; mais Éétès y porte le costume barbare : la tunique à deux ceintures et les anaxyrides. De la main droite il tient son épée et de la gauche son sceptre, ou une haste pure ou sans fer. La scène de la seconde partie de ce bas-relief, p. 120, n'est pas dans la nôtre. Jason, le casque en tête, et barbu, ce qu'il n'est pas dans le reste du bas-relief, et entièrement nu, sa chlamyde roulée autour du bras gauche en guise de bouclier, saisit de la main droite la toison suspendue aux branches d'un arbre. On ne saurait dire si c'est un hêtre, comme le rapporte l'argonautique des orphiques. Le serpent gardien de la toison d'or a été endormi par les charmes de Médée; ses vastes orbes se sont déroulés, sa tête et une partie de son corps retombent sans force le long de l'arbre. Médée, couronnée du laurier qui lui convient comme prêtresse, saisit le reptile naguère si terrible. Au pied de l'arbre on voit un vase d'où s'élève une flamme, et c'est sans doute quelque fumigation soporifique dont Médée, sans grands sortiléges, se sera servie pour endormir le serpent.

souvent sauvée, des enfans, gages de leur tendresse, le volage Jason, brûlant d'un nouvel amour, quitta Médée pour épouser Glaucé, fille du roi Créon. L'enchanteresse, à qui tout obéissait dans la nature, n'ayant plus de philtres assez puissans pour retenir son infidèle époux, n'était pas femme à supporter sans se venger un si cruel affront. Feignant de prendre son parti et de s'apaiser, elle envoya des présens de noces à sa rivale préférée. La jeune et innocente Glaucé, sans défiance pour la main dont ils lui venaient, eut l'imprudence de les recevoir, de les toucher, et de se parer des robes et des bijoux empoisonnés que lui avait envoyés Médée, et que sa haine jalouse avait composés des plus terribles influences de la magie. A peine Glaucé avait-elle revêtu cette robe funeste, qu'au milieu de sa famille, sous les yeux de Jason, qui reconnut Médée à ses présens, malgré tous les secours de l'art, elle se sentit déchirée par des feux dévorans. Au milieu de ses cris et de ses tourmens, lui apparut Médée qui, insultant à ses douleurs, la chargeant d'imprécations furieuses, ainsi que Jason, massacra les enfans qu'il avait eus d'elle; on dit même qu'elle le tua lui-même, et elle s'enfuit à travers les airs dans son char emporté avec rapidité par des dragons ailés.

L'histoire de Médée et de Jason a souvent été célébrée par la poésie épique et par la muse tragique, qui nous en ont laissé de beaux monumens dans les *Argonautiques* d'Orphée, d'Apollonius, de Valérius Flaccus, la Médée d'Euripide, celle de Sénèque; et le tendre et spirituel Ovide, dans ses *Héroïdes,* nous fait entendre les regrets et les fureurs d'Hypsipyle et de Médée, toutes deux trompées et abandonnées par le volage fils d'Éson. Ces histoires ont aussi, chez les anciens, fourni plus d'un sujet à la peinture et à la sculpture. La Médée du peintre Timomaque jouit en Grèce et à Rome de la plus haute célébrité. Plusieurs auteurs en parlent avec admiration, et il en est souvent question dans l'*Anthologie grecque*. Les poëtes ne tarissent pas sur les éloges qu'ils donnent au talent déployé par Timomaque pour rendre les sentimens divers qui déchiraient le cœur de Médée. L'amour trompé, la vanité outragée l'entraînaient à la plus terrible vengeance; la compassion, la tendresse la ramenaient vers ses enfans. On la voyait en proie à la plus affreuse incertitude, et l'on ne savait quel sentiment l'emporterait dans son cœur ou de l'amour maternel, ou de sa haine contre un mari parjure et une odieuse rivale. L'habile peintre se garda bien de l'offrir aux yeux des spectateurs se livrant enfin à ses fureurs et se précipitant, le glaive à la main, sur ses innocentes victimes, et l'esprit restait en suspens sur la catastrophe de cette horrible tragédie.

Mais bien que la célèbre magicienne et le chef des Argonautes aient beaucoup occupé l'antiquité, il ne nous est parvenu que bien peu de monumens qui nous les présentent d'une manière positive. Nous ne connaissons que trois bas-reliefs qui nous retracent la fin malheureuse de Glaucé : celui que donne Béger en trois planches très-mal gravées (1); un autre publié

(1) *Spicilegium*, p. 125 et suiv. Béger avait tiré ce bas-relief des dessins de Pighi, du temps où il était à Rome au Campo Vaccino.

par M. Labus dans le Musée de Mantoue (1), et qui, d'après la gravure, paraît très-beau; le troisième est celui du Musée royal.

L'ensemble de la composition des trois bas-reliefs présente plusieurs scènes qui, si ce n'est dans le nôtre, ne se lient pas les unes aux autres: ce sont des actes de ce terrible drame, et quelques-uns des personnages reparaissent deux fois; et telle dut être la marche des tragédies qui ont fourni ces sujets (2). Dans la première scène, Glaucé, nommée aussi Créuse (3), à laquelle le volage Jason sacrifie Médée, est assise sur un trône à dossier élevé et à marche-pied, tel qu'il convenait au haut rang d'une princesse, fille d'un roi. Vêtue d'une tunique légère qui découvre le bras et le sein gauches, elle a sur le haut de la tête, et en arrière, un voile qui, retombant sur le dos, revient envelopper en partie les cuisses et les jambes; sa main droite, appuyée sur le coussin à glands du siége, et sa tête baissée, lui donnent l'air préoccupé; et telle elle est représentée dans le récit de la troisième scène du deuxième acte d'Euripide, lorsque les enfans de Médée lui sont présentés. Elle prête ici l'oreille aux exhortations de sa vieille nourrice qui, sans doute, l'engage à accepter les superbes présens qui lui sont envoyés par Jason. Quoique ce héros soit debout à la gauche de la composition, il se pourrait bien qu'il ne fût pas censé faire partie de la scène, ni être aperçu par Glaucé. Les pilastres que l'on voit dans notre bas-relief et dans celui de Mantoue indiqueraient alors une division de l'appartement de Glaucé, et Jason y attendrait, avec une anxiété qu'annonce son attitude pensive, l'effet produit sur Glaucé par ses présens. Cependant il est probable que, comme chez Euripide, il conduit lui-même ses enfans Phérès et Mermérus (4) qu'il a eus de Médée, et qui devaient trouver une seconde mère dans la nouvelle épouse du héros. Ces présens consistent surtout en

(1) L. I, pl. IX.

(2) Il ne nous reste que la Médée d'Euripide et celle de Sénèque, celles d'Eschyle, d'Ennius et d'autres poëtes ne nous étant pas parvenues.

(3) Il paraîtrait que le véritable nom de cette princesse était GLAUCÉ, et que celui de Créuse, ΚΡΕΟΥΣΑ, désignait la fille de Créon, ΚΡΕΩΝ, nom qui lui-même signifie roi; ce serait la princesse royale. Homère dit aussi ΚΡΕΙΩΝ pour ΚΡΕΩΝ, et il désigne par ce mot, qui devient épithète, des personnages ou des choses supérieures aux autres. Il qualifie de *Créion* Achéloüs, le plus grand des fleuves de la Grèce. Des serviteurs au-dessus de leurs compagnons sont aussi surnommés *Créion*. Voyez ces mots dans l'*Index* d'Eustathe sur Homère. On est indécis sur le souverain de Corinthe, que les auteurs désignent par le nom ou plutôt le titre de *Créon*, roi. Clavier (Apoll., t. II, p. 190, note 119) croit que c'est Prœtus, fils de Thersandre, qui régna à Corinthe et en chassa Bellérophon. Glaucé était peut-être la même que Mœra, fille de Prœtus, et qu'Homère, *Od.* B, v. 325, met aux enfers avec les femmes mortes de quelque événement malheureux. Pausanias, *Phoc.*, c. XXX, dit qu'elle était morte vierge, autre trait de ressemblance avec Glaucé.

(4) Ce sont les seuls enfans qu'Apollodore, l. I, c. IX, 28, et Hygin, f. XXV, donnent à Jason et à Médée. Hésiode, Θ, 1001, dit qu'elle eut de Jason Médéius qu'éleva Chiron. Selon Cynæthon de Sparte, cité par Pausanias, *Cor.*, c. III, Jason eut de Médée Médus et une fille, Ériopis. D'après Apollodore, Médus était fils d'Égée et de Médée. Diodore de Sic., l. IV, c. LV, donne pour enfans à Jason Alcimène, Thessalus et Tisandre.

un péplus resplendissant qu'Éétès avait reçu de son père le Soleil, et qu'il avait donné à Médée; une couronne et un collier dont Euripide et Sénèque se plaisent à décrire la richesse et l'éclat. Il paraîtrait, du moins d'après la gravure, que les enfans du bas-relief de Mantoue sont de petites filles, et ce serait par suite de traditions peu suivies par les mythographes et les historiens. Ces monumens offrent peu de différence dans les attitudes de ces enfans; ils ont partout le même costume : une grande tunique large qu'ils ont relevée et qui laisse tout le corps à découvert. Dans notre bas-relief et celui de Mantoue, derrière ces enfans est un personnage à demi drapé, couronné de fleurs, et tenant des pavots entre ses mains croisées sur sa ceinture. Glaucé et la nourrice de notre monument ont à la main quelque objet qu'on ne saurait déterminer, peut-être l'un des présens. Le jeune homme de notre composition n'est pas très-caractérisé; mais celui du bas-relief de Mantoue est mieux indiqué, et on y peut reconnaître l'Hymen, qui d'une main tient des pavots et de la droite une petite torche enflammée. Carli, dans sa savante dissertation sur le bas-relief de Mantoue, pense que ce jeune homme est le génie de Médée. C'était l'opinion de Winckelmann; mais Visconti (1), suivi par M. Labus et par M. Raoul-Rochette, reconnaît dans cette figure un génie funèbre. Nous préférons, avec Zoéga (2), y voir l'Hymen. Il nous semble que, si l'on a fait entrer l'Amour dans le bas-relief de Jason, notre composition et celle du musée de Mantoue ont bien pu donner place à l'Hymen. Le chœur de la première scène du premier acte de la Médée de Sénèque (3) invoque ce dieu et l'engage à venir, couronné de roses, après avoir vidé quelques coupes, à ces noces légitimes, et leur accorder ses faveurs. Les pavots qu'il porte servaient d'emblème à la fertilité et à la fécondité, et convenaient à l'Hymen qui fait prospérer le genre humain, aussi bien qu'à Cérès, qui le nourrit et l'enrichit par ses moissons. Mais ici cet Hymen semble triste, comme si quelque pouvoir supérieur au sien le forçait à former une union qu'il prévoit devoir être pour Jason et pour Glaucé une source de maux (4). Euripide et Sénèque ne

(1) *Mus. Pio-Clem.*, t. III, p. 59, note *e*.

(2) *Bassi-rilievi*, t. I, p. 115, XIV.

(3) V. 67 et suiv.

(4) On ne saurait prendre pour l'Hymen, dans le bas-relief de Béger et dans celui du palais Lancelotti, donné par Winckelmann, *Mon. inéd.*, nº 90, le personnage qui occupe la même place que sur le monument du Musée royal et sur celui de Mantoue. Rien ne rappelle ce dieu; et il paraîtrait plutôt que c'est le pédagogue des deux jeunes princes, tel qu'on le voit chez Euripide et chez Sénèque. Au reste, les gravures de Béger sont si mauvaises qu'on ne saurait y avoir confiance. La planche de Winckelmann, qui n'est pas non plus très-bonne, montre que le bas-relief Lancelotti diffère beaucoup des autres pour cette première partie de la composition. L'attitude de Glaucé n'est pas la même, non plus que son costume, et elle semble recevoir avec plaisir les enfans et leurs présens. Ce n'est pas sa vieille nourrice qui est près d'elle comme dans notre bas-relief et celui de Mantoue, mais une jeune femme qui lui présente les enfans. On y voit aussi un esclave relevant le rideau ou la tapisserie (*péripétasma*) qui fait le fond de l'appartement et le sépare des autres pièces, ce que n'offrent pas les autres bas-reliefs. Cette scène, qui est la première dans les compositions Borghèse, Béger et de Mantoue, se trouve précédée d'une autre sur le mo-

font pas paraître Glaucé sur la scène; mais Euripide nous apprend que cette jeune et infortunée princesse, ignorant les dangers de ces funestes présens, chargés de toutes les imprécations et de tous les poisons de Médée, n'en voyait que la beauté qui devait ajouter un nouvel éclat à la sienne; elle en était ravie, et parcourant avec ivresse ses appartemens elle ne se lassait pas de consulter son miroir et de s'y trouver de nouveaux charmes. Au temps d'Euripide, et même à celui de Jason et de Glaucé, et cela date de loin, (1290 av. J. C.), il y avait comme aujourd'hui des corbeilles de mariage, des miroirs, et des femmes qui en perdaient la tête (1).

Mais Glaucé n'eut pas à jouir longtemps de ses plaisirs; bientôt elle ressent les terribles effets de la vengeance de Médée. Cette robe brillante, cette couronne, ce diadème, riches parures auxquelles se complaisait la jeune fiancée, deviennent un feu dévorant. Sa chevelure s'enflamme, sa

nument Lancelotti. Il nous semble qu'on ne saurait admettre l'explication que Winckelmann donne de cette scène, et y voir le mariage de Jason et de Glaucé en présence de Junon Pronuba. Ce serait trop intervertir l'histoire que de représenter le mariage avant l'envoi des présens qui en étaient les préliminaires. Et d'ailleurs, avec cette hypothèse, le héros appuyé sur un cippe, à côté du premier groupe, ne s'explique plus facilement. Nous serions donc disposé à penser que le mariage du bas-relief Lancelotti est celui de Jason et de Médée en présence de Junon, protectrice de ce héros; sa taille élevée et majestueuse ferait reconnaître cette déesse; à moins que ce ne fût Arété, femme du roi Alcinoüs, que nous avons vue presser l'union du fils d'Éson et de la fille d'Éétès. Le costume guerrier convient à Jason sur le point de mettre à fin sa périlleuse entreprise, et il est revêtu de l'armure que Médée, par ses enchantemens, a rendue à toute épreuve. A la suite de ce groupe serait une nouvelle scène : Jason a terminé son expédition; depuis longtemps il habite en paix Corinthe. Il est sans armes, ou du moins sans armure; il a abandonné Médée. Près d'épouser Glaucé que Junon lui a promise, et appuyé tranquillement sur un autel, il attend les effets que produiront sur le cœur de Glaucé les présens qu'il lui a envoyés; et, près de l'entrée de l'appartement de la princesse, il dirige ses regards vers le nouvel objet de son amour. Il nous semblerait que cette explication très-simple convient à cette composition, dont Médée occuperait le commencement et la fin; et l'ensemble offrirait un tout complet : ses amours, sa vengeance et sa fuite.

(1) Il y avait selon Pausanias (*Cor.*, c. III, 5) à Corinthe, près d'un temple d'Apollon, sur le chemin de Sicyone, une fontaine nommée Glaucé, où l'on disait que cette infortunée s'était précipitée, espérant y trouver un secours contre le feu qui la dévorait. Près de cette fontaine était le monument funèbre élevé à Merméros et à Phérès, tués, disait-on, par les Corinthiens, pour avoir porté à Glaucé les présens de Médée. Leurs manes, pour punir les Corinthiens de cette mort injuste, faisaient mourir leurs enfans nouveaux-nés, et cette vengeance dura jusqu'à ce qu'en expiation du meurtre des fils de Médée, on eut, d'après l'ordre de l'oracle, établi en leur honneur des sacrifices et élevé à la terreur, *Δεῖμα*, une statue qui existait encore du temps de Pausanias. Elle représentait une femme d'un aspect effrayant. D'après ce qui suit dans ce voyageur, on voit qu'il avait aussi été décrété que les enfans des Corinthiens se couperaient les cheveux et porteraient des vêtemens noirs en mémoire des fils de Médée, puisqu'il dit qu'après la prise de Corinthe par les Romains, et la destruction ou la dispersion de ses anciens habitans, les nouveaux colons, qui croyaient sans

robe, comme celle de Nessus, s'attache à sa chair; le poison la pénètre et la consume. Désespérée, écumant de douleur, courant de tous côtés en agitant sa tête avec fureur, Glaucé, en proie aux plus horribles tortures, s'efforce en vain d'arracher son diadème et ses vêtemens, ses mains sont brûlées. Au milieu d'un tourbillon de flammes et de fumée, son corps en pétillant se détruit par lambeaux; l'eau que répandent sur la malheureuse incendiée les personnes accourues à ses cris ne rend que plus ardente cette flamme magique. Tout le palais en désordre éclate en cris, en sanglots. Créon, que déjà l'âge accable, arrive au secours de sa fille; il la trouve mourante et veut l'embrasser une dernière fois. La flamme le saisit, l'enveloppe, le déchire, et bientôt le père et la fille, incorporés pour ainsi dire l'un à l'autre, n'offrent plus que des restes défigurés, et que méconnaîtrait l'œil même de leurs amis. Le palais embrasé s'écroule en ruines.

doute n'avoir pas hérité du crime des Corinthiens, ne conservèrent pas l'usage de faire couper les cheveux aux enfans. Ceci confirmerait assez une ancienne tradition qui rapportait qu'Euripide, gagné par cinq talents que lui offrirent les Corinthiens, chargea Médée du crime d'infanticide; tandis que c'étaient eux qui, sans respect pour les autels sous la protection desquels elle les avait mis, les avaient impitoyablement massacrés. Médée n'était pas grecque, et c'en était assez pour que les poëtes tragiques grecs, et surtout ceux d'Athènes, l'offrissent sur la scène sous les plus affreuses couleurs. Une antique tradition rapportait d'ailleurs (Pausan., *Cor.*, c. III, 7), qu'après avoir épousé Égée, qui dans Euripide lui fait serment de la recevoir honorablement, elle avait voulu tuer Thésée. Médée dut alors avoir contre elle Athènes et Corinthe. Son histoire subit encore bien des altérations, et on la représentait de manière à produire le plus d'effet, et à venger Thésée, Créon et Glaucé. Il paraîtrait que Pélias, tragédie de Sophocle, fournit aux mythographes des temps postérieurs beaucoup de traits injurieux pour Médée.

Si l'on s'en rapporte à Bœttiger (*Vasen gemælde* (*Peintures des vases*), II, n° 7), les traditions diverses et contradictoires sur Médée, auraient une singulière origine. Possédant plusieurs secrets, elle aurait perfectionné l'art de rendre aux cheveux gris leurs couleurs naturelles, et celui de conserver à la peau sa beauté, sa fraîcheur et sa souplesse, au moyen de compositions balsamiques dont elle avait appris la recette de quelque habitant du Caucase ou de la Scythie, et qui, de tout temps, ont été en usage en Orient. Elle employait, d'une manière plus efficace qu'on ne l'avait fait jusqu'alors, les bains chauds, les étuves à vapeur, les fumigations et les frictions aromatiques, et parvenait à redonner de la force à diverses parties du corps. N'était-ce pas lui rendre et lui conserver sa jeunesse? comme elle se servait de bains, peut-être à une haute température, c'était assez pour que le langage allégorique et exagéré de l'Orient lui fît cuire avec des plantes les vieillards et les malades dans un chaudron, un *lébès.* C'est ainsi, dans Lycophron, v. 1315, que Jason a bouilli dans une chaudière, et qu'Apollodore et Apollonius, III, 846, 1042, nous le montrent frotté par Médée d'un baume qui le rend invulnérable. La manière dont le rajeunissement d'Éson s'opère dans Ovide donnerait l'idée de la transfusion du sang essayée plus d'une fois dans les temps modernes. Mais d'après tout ceci Médée eût été la bienfaitrice des pays qu'elle parcourait et où elle rendait la santé et la jeunesse. Comment les traditions ont-elles pu se dénaturer au point de la présenter comme une infâme empoisonneuse et la meurtrière de sa rivale, de son frère et de ses enfans? Qui sait si cette pauvre Médée

Euripide (1) offre une effrayante description de ces lamentables scènes. Sénèque (2) ne s'y arrête que quelques instans. Notre bas-relief représente l'intérieur de l'appartement de Glaucé. Jason, vêtu à l'héroïque, debout, sa pique à la main gauche, la tête penchée et l'air pensif, commence cette scène : on peut supposer qu'il n'en est pas encore témoin, et qu'il est encore plus occupé des menaces de Médée que de la joie de Glaucé (3). Près de lui on aperçoit la tête d'un vieillard. Ainsi que dans Euripide, Glaucé, les cheveux épars, s'élance de dessus son lit (4). Emportée par l'excès de ses tourments, agitée de convulsions, elle est près de succomber au désespoir. Le bas-relief de Mantoue et celui de Béger contiennent une particularité que ne présente pas le nôtre, et que fournit le récit d'Euripide : c'est une flamme qui sort du corps de Glaucé et qui s'élève au-dessus de sa tête. Le vieux Créon suit son infortunée fille, et la manière dont il porte la main à sa tête indique qu'il éprouve déjà les attaques de la flamme. Il étend sa main gauche vers Glaucé, ou peut-être contre la femme que l'on voit plus loin, et qui est tournée vers la malheureuse victime de l'amour et de la vengeance.

Cette femme est Médée; devant elle jouent ses enfans, ainsi que les montre Euripide. Son cœur agité balance encore entre la vengeance et la tendresse maternelle. Cette figure de notre bas-relief n'a pas le même caractère que sur les trois autres monumens, et l'on n'y reconnaît pas aussi bien Médée, et telle que l'avait peinte Timomaque, avec une profondeur et une énergie célébrées par plusieurs poëtes de l'anthologie grecque (5). Notre héroïne

n'eut pas pour témoins à charge quelque malade incurable, des vieillards caducs, des coquettes surannées sur lesquels tout son art pour les rajeunir fut sans succès. Son procès pourrait être revu d'après les pièces que produit le savant et ingénieux Bœttiger, et elle n'était peut-être pas si coupable.

(1) Acte v.

(2) Acte v.

(3) Le bas-relief Lancelotti l'offre de face, et derrière lui est un jeune homme. Pietro-Sante Bartoli (*Admir.*, pl. 55) en dessinant notre monument d'une manière assez peu exacte, a changé en un trident la pique de Jason, et, d'après les idées de Bellori, il a fait du vieillard un Neptune. Le bas-relief de Mantoue présente aussi Jason de face, et il a derrière lui, à terre, son bouclier. Près de lui est un jeune homme; mais ce héros tourne la tête vers la scène qui se passe, et il est assez extraordinaire qu'il n'y prenne pas plus de part. Dans le bas-relief de Béger, la disposition est à peu près de même; mais Jason ne détourne pas la tête. Comme sur le monument Lancelotti, le casque du héros est à ses pieds. Glaucé est plus échevelée, et elle semble s'élancer de dessus un autel sur lequel, sans doute, elle avait cherché un asile. Tous ces bas-reliefs présentent le vieux Créon à peu près de la même manière pour la pose et le costume : il est vêtu de la tunique royale, longue et à manches larges, courtes, ouvertes sur le devant et garnies de quelques boutons; celles du monument Lancelotti sont longues et étroites. Le Créon du bas-relief Béger se soutient de la main gauche sur un bâton.

(4) Le bas-relief Lancelotti et celui de Mantoue élèvent ce lit sur un très-haut soubassement, ce qui n'est pas ordinaire. La marche sur laquelle posent les lits antiques est en général assez basse.

(5) Une assez belle figure (de 3 pi. 10 po. de haut.) des peintures d'Herculanum (t. I, pl. 13), que l'on a prise pour

n'a pas son épée à la main; elle la tient sur le monument Lancelotti et sur celui de Mantoue. Celle de ce dernier bas-relief est une fort belle figure à laquelle malheureusement manque la tête. Sur ce monument, de même que sur le Lancelotti, une tête barbue en hermès s'élève entre Glaucé et Médée, et il se pourrait qu'elle rappelât ce que rapporte Euripide : que

une Didon et pour une Melpomène, représente certainement Médée. Elle est debout, de face, la tête penchée légèrement vers la droite, et de ses deux mains croisées et tombant sur le devant du corps elle tient une épée dans son fourreau. Par sa pose et l'expression de ses traits, elle paraît absorbée dans ses réflexions et en proie à une affreuse incertitude. Sa robe longue, à manches serrées et allant jusqu'au poignet, la couvre jusqu'aux pieds, et son manteau relevé est ramassé autour de sa taille. Cette figure est isolée, et tels étaient peut-être, ainsi que le pense M. Panofka (*Corresp. archéol.*, t. I, p. 243) la Médée et l'Ajax furieux, deux tableaux célèbres de Timomaque de Bysance, et sous ce point de vue cette peinture devient d'un grand intérêt. Mais je ne puis être tout à fait de l'avis du savant archéologue, lorsque, au sujet de ce tableau, il avance que « c'est aux fouilles d'Herculanum, de Stabies et de Pompéi que nous devons l'exacte connaissance de ce qu'était la peinture chez les Grecs. » Les peintures de ces trois villes offrent certainement de fort jolies choses et de bons motifs; mais nous sommes loin de penser que des copies ou plutôt des réminiscences de modèles grecs, exécutées peut-être d'après des poncifs par des peintres de villes peu considérables, soient propres à donner une *connaissance exacte* de la peinture grecque et des productions des Polygnote, des Parrhasius, des Zeuxis, des Appele, etc. Si elles nous offrent quelques parties de leurs compositions, elles ne peuvent nous transmettre qu'une faible idée de leur exécution et de leur coloris. Mais cette discussion nous mènerait ici trop loin. En général, les érudits, n'ayant pas eu le loisir de consacrer beaucoup de temps à la connaissance pratique des arts, sont bien meilleurs juges des sujets des peintures que de leur exécution. L'intérêt du sujet les emporte; il est tout pour eux, et le dessin peu de chose. Aussi est-il rare que leurs jugemens soient confirmés par ceux des artistes. Nous doutons donc qu'en regardant la Médée d'Herculanum, il soit facile de se convaincre, avec M. Panofka, que ce soit une *bonne copie* du tableau de Timomaque, et elle nous paraît au contraire assez ordinaire, et ne ferait pas naître une haute idée d'un des chefs-d'œuvre de cet habile maître.

Pendant un séjour de bien des mois que nous avons fait à Portici (1809-1813), nous avons eu chaque jour l'occasion d'examiner toutes les peintures antiques qui s'y trouvaient réunies au nombre de 1475. C'étaient toutes celles qui y étaient alors, les autres ayant été emportées en Sicile, d'où elles sont revenues depuis au magnifique musée Bourbon à Naples. Nos observations, faites avec soin sur toutes ces peintures, sans en omettre une seule, ne portaient pas sur les sujets, et n'avaient en vue que leur exécution sous les rapports du dessin, de la peinture et du faire. Voici ce que nous trouvons dans notre note sur cette Médée, n° 216 du *Catalogue général des antiquités d'Hrculanum.*— Largement fait, tête d'une bonne expression, dessin médiocre, surtout les mains; les draperies offrent d'assez beaux partis de plis, mais un peu roides; la pose est bonne. On voit que l'on peignait beaucoup avec des glacis : le bras droit est glacé de la même couleur que la robe; aussi est-il trop rouge. On dirait que cette figure, ainsi que d'autres, n'a été ébauchée, et non ombrée, que d'une seule couleur, et qu'on a ensuite teinté les nus de couleur de chair trop rouge, que l'on a passé aussi sur la robe; ce qui donne à cette peinture un peu l'aspect d'un lavis ou d'une espèce de camayeu.

Pan, ou quelque autre divinité, avait rempli de terreur le palais de Créon (1). Aucun des bas-reliefs n'offre Médée tuant ses enfans. Selon le précepte d'Horace, les sculpteurs ont soustrait aux yeux cet odieux spectacle, qu'Euripide s'est bien gardé de présenter. Sénèque, moins délicat et voulant porter la terreur au comble, fait massacrer par Médée ses enfans sur la scène, et même l'un d'eux sous les yeux de Jason, au cœur duquel cette épouse délaissée avait réservé ce dernier coup de sa vengeance. Ce héros ne paraît à ces dernières scènes dans aucune des compositions de nos bas-reliefs. Ses prières, ses menaces et ses regrets étaient propres à l'effet théâtral; mais sa présence sans action était inutile au bas-relief et y eût moins intéressé.

A la dernière scène de notre composition, qui en comprend six, Médée monte sur son char traîné par de grands serpens ailés (2), et s'éloigne satis-

(1) Dans le bas-relief de Béger, qui est peut-être celui du palais Caucci, à Rome, que cite en passant Winckelmann, *Mon. inéd.*, n° 91, Médée, dont les bras manquent, s'entretient avec une autre femme.

(2) Ce furent sans doute les poëtes qui, dans leur langage allégorique et leurs comparaisons, donnèrent d'abord, mais peut-être d'après des récits populaires, des ailes aux serpens pour exprimer leur vîtesse. Les arts ensuite ne pouvant pas rendre le mouvement leur en attribuèrent de véritables. Mais ces inventions sont postérieures à Homère et à Hésiode. Dans l'hymne homérique à Cérès, v. 43, la déesse court à pied à la poursuite de sa fille. Les dieux alors étaient doués d'une rapidité qui leur était propre, et qui devait être prodigieuse étant en proportion de leur puissance et de leurs qualités au-dessus de celles des mortels. Mais très-anciennement les Égyptiens donnèrent des ailes à leurs divinités comme symbole de vitesse. Plusieurs en ont aussi dans Homère, qui en accorde même à la pensée et aux paroles pour marquer leur promptitude. Mais ici il ne s'agit que des serpens ailés. L'hymne orphique à Cérès (XL (39), v. 14) attèle le char de la déesse de dragons qu'on se représentait comme de grands serpents ailés, dont la tête hérissée d'une crête, les yeux étincelans, et les longues dents, étaient d'un aspect effrayant. On peut citer comme un beau modèle de tête de griffon celle d'un superbe rhyton de la coll. E. Durand, acquise le 18 mai 1836 pour 500 francs par M. Hopp. Tel est l'équipage de la déesse dans la plupart des poëtes et sur les monumens. Ovide (*Métam.* VII, v. 220), offre Cérès parcourant pendant neuf jours la Grèce avec ses serpens qui, durant tout ce temps, ce qui du reste n'est pas long pour ces reptiles, ne se nourrissent que par les odeurs qu'ils respirent. Circé avait aussi un char de ce genre; mais ce n'est pas dans les très-anciens poëtes. D'après le scholiaste d'Euripide (*Médée*, v. 1321), on employait sur la scène des machines pour représenter et faire mouvoir les serpens; il devait en être ainsi dans la Médée de Sénèque, v. 1020. Voy. Voss., *Mythol. briefe*, 2e édit., t. II, p. 141 et suiv.

Médée, après avoir quitté Corinthe, alla à Athènes; mais en ayant été chassée au bout de quelque temps, elle passa en Asie (Hérodote, l. VII, c. LXII; Paus., *Cor.*, c. III, 7) et elle donna son nom à la contrée, près des portes Caspiennes et du Caucase, appelée auparavant Aré. Mais cependant Pausanias, ainsi que Diodore de Sicile (l. IV), et Étienne de Byzance (v. Μηδία), pensent que c'était Médus fils que Médée avait eu d'Égée, de qui cette contrée avait pris le nom de *Médie*, devenu depuis si célèbre. Pausanias dit que, selon Hellanicus, le fils que Médée avait emmené avec elle se nommait Philoxène, et qu'elle l'avait eu de Jason. Suivant les *Naupactiques*, qui contenaient sur Médée des traditions diffé-

faite de sa vengeance. La magicienne retourne la tête en arrière comme pour jouir encore du spectacle de ses fureurs. Elle emporte sur son épaule gauche un des enfans qui en ont été les victimes (1). Cette figure est noble et d'un beau mouvement; mais elle est inférieure à celle du musée de Mantoue, où tout son ensemble, et surtout sa tête, ont plus de grandeur et de fierté, et rappellent bien le *Medæa superest* de Sénèque. A en juger par la gravure donnée par M. Labus, il paraîtrait que pour la composition, le dessin et l'exécution, le bas-relief de Mantoue serait le plus beau de ceux qui retracent la vengeance de Médée.

L'exécution de notre bas-relief est assez belle; mais on pourrait, sous le rapport du dessin, reprocher aux figures d'être un peu courtes et lourdes. Il a subi quelques restaurations : le bras droit du Jason, de profil, le bras

rentes des autres, Jason étant parti de Corinthe après la mort de Pélias se serait retiré à Corcyre ou Cercyre (Corfou). Son fils Merméros, en chassant sur le continent de l'Épire opposé à l'île, y aurait été tué par une lionne. Les *Naupactiques* ne parlaient pas de Phérès. Cynéthon, dans ses *Généalogies*, donnait pour enfans à Jason et à Médée Médus et Ériopis; il ne disait rien de plus. D'après des traditions citées par Pausanias, il paraîtrait que Corinthus, fils de Marathon, étant mort sans enfans, les Corinthiens avaient rappelé Médée, avec laquelle s'était réconcilié Jason, qui devint roi de Corinthe, dont elle lui conféra la couronne que le peuple lui avait décernée. Elle eut encore des enfans de Jason; mais pour les rendre immortels, elle les cachait dans le temple de Junon; ils disparaissaient, ce qui déplut à Jason qui, la quittant pour la dernière fois, retourna à Iolcos. Médée donna ses états à Sisyphe, et on ne sut plus ce qu'elle était devenue. Il résulte de tout ceci que les traditions sur les enfans de Médée et de Jason étaient contradictoires, et qu'il n'était pas certain qu'ils eussent été tués par Médée ou par les Corinthiens, ou même qu'ils l'eussent été, et que les historiens, les mythographes, les poëtes et les artistes ont traité chacun à leur guise un sujet très-obscur pour eux, et qui doit l'être encore plus pour nous.

(1) En rendant un compte succinct de ce bas-relief dans la *Description du Musée royal des antiques*, de l'éd. de 1830, j'avais dit que cette Médée qui emporte un de ses enfans était une particularité curieuse, et que n'offrait aucun autre bas-relief: je m'étais entièrement trompé; c'était une erreur qu'a relevée avec toute raison M. Raoul-Rochette dans le *Journal des Savans*, févr. 1834, p. 76; et il a produit, à l'appui de sa juste critique, deux monumens : celui du *Spicilegium* de Béger, et celui du musée de Mantoue, qui offrent de même Médée l'épaule gauche chargée de l'un de ses enfans morts, que l'on voit presque en entier sur le bas-relief de Béger, que j'avais eu le tort de ne pas consulter. M. Raoul-Rochette fait observer que la composition de Mantoue présente une autre particularité tout aussi curieuse que celle que je croyais avoir découverte, et que *celle-là était tout à fait unique et ne se trouvait que sur le seul bas-relief de Mantoue.* C'est l'autre enfant de Médée dont on aperçoit la jambe gauche dans le char; on la trouve sous l'aile du serpent. Mais si M. Raoul-Rochette avait pris la peine de considérer en entier cette petite planche de Béger, qui lui a servi à redresser mon inexactitude, il aurait vu qu'elle enlevait à sa particularité du bas-relief de Mantoue le privilége d'être *unique,* et que dans le char du bas-relief de Béger il y a non-seulement la jambe, mais même la cuisse gauches d'un des enfans de Médée. Et si j'ai négligé de citer le bas-relief de Béger, que je n'avais pas sous la main, et celui de Mantoue, que je ne connaissais

droit de Créon et celui de Glaucé jusqu'au poignet, son visage, le bras droit de l'enfant de gauche, la tête et le bras droit de l'autre, la main gauche de la première Médée, le bras droit de celle qui fuit, sont modernes, ainsi que la tête et le cou des deux serpens, et le joug qui les unit, mais dont il restait l'extrémité supérieure et un petit arrachement de l'inférieure, qui en a motivé la restauration. Ce bas-relief a été publié par Bouillon, t. III, pl. 18. [Haut. 1^m,430 = 4 pi. 4 po. 10 li. — Larg. 2^m,330 = 7 pi. 2 po. 1 li.]

TRAVAUX D'HERCULE, bas-reliefs du Temple d'Olympie.

Si parmi les dieux et les héros il n'en est pas dont les actions, soit qu'elles prennent leur source dans l'histoire, soit qu'elles n'offrent que des allégories, aient fourni aux conceptions de l'art un plus ample champ que la vie de Bacchus et celle d'Hercule, tous deux de Thèbes et tous deux illustres fils naturels de Jupiter, il n'y a pas non plus parmi les aventures d'Alcide de sujets qui aient été plus souvent traités que les douze travaux que d'après l'arrêt du destin lui imposa Eurysthée. Le héros, au courage et à la force duquel les hommes et les bêtes féroces ne pouvaient résister, fut obligé de se soumettre à un lâche et d'accomplir ces entreprises pour parvenir à l'immortalité que lui accordèrent les dieux dans le ciel et que lui décernèrent les hommes sur la terre, en mémoire de ses bienfaits. Cependant ce n'est pas parmi les ouvrages les plus anciens de la sculpture que l'on trouve le plus de représentations des exploits du fils de Jupiter et d'Alcmène, de même qu'on en chercherait vainement des descriptions dans Homère qui n'en parle pas. Par leur nombre et leur variété ils eussent fourni une si riche matière à ses chants que son silence doit faire présumer qu'à son époque il n'en était presque pas encore question : ce n'est même qu'à peine qu'il cite ce héros, et quelques mots lui suffisent pour célébrer son grand cœur et sa force S'il exista, avant le chantre d'Achille et d'Ulysse, des Héraclides ou des poëmes sur Hercule, ainsi que le pense M. K.-O. Muller (1), il faut qu'elles aient été peu répandues pour qu'il n'ait pas fait usage dans ses œuvres immortelles de ce que la vie du héros thébain pouvait offrir de beau à ses pinceaux. Il en est à peu près de même d'Hésiode dans les poëmes duquel on ne trouve que quelques travaux d'Hercule. Il avait dû cependant laisser de nombreux souvenirs en Grèce; il n'y avait pas très-longtemps que ses

pas, M. Raoul-Rochette, de son côté, n'a pas bien regardé celui de Béger, qu'il avait sous les yeux. Si, comme il le dit, ma mémoire m'a bien mal servi, n'aurait-il pas aussi quelques reproches à faire à ses yeux et à sa critique si pénétrans pour les erreurs d'autrui, et de quel côté se trouve l'inexactitude la mieux conditionnée? Au reste, cette planche de Béger, ce que l'on eût dû apercevoir et faire observer, est si étrangement mauvaise, que Médée n'a pas trace de bras droit, et qu'on ne sait d'où sort le gauche. Ce savant avait été bien mal servi par le dessin tiré de Pighi, et il semble impossible qu'un bas-relief antique soit aussi détestable.

(1) *Dorier, etc.*, t. II, p. 475.

descendans, les Héraclides, étaient rentrés dans le Péloponnèse, et ils occupaient les trônes de Sparte et de plusieurs autres états de la Grèce. On aurait cru que les poëtes devaient à l'envi célébrer les hauts faits du demi-dieu, chef de ces illustres races. Ce ne fut donc probablement que postérieurement à Homère et à Hésiode que les entreprises d'Hercule furent en partie inventées, chantées et portées à dix et depuis à douze par les poëtes cycliques. Faisant honneur à un seul héros des exploits de plusieurs, on mêla des idées astronomiques aux traditions confuses de l'histoire, et Hercule devint le symbole personnifié de la persévérance, du courage et de la force exaltés au suprême degré. Pisandre de Camire dans l'île de Rhodes paraît avoir été, au VIIe siècle, le poëte épique et cyclique le plus ancien qui ait traité ce sujet dans son Héraclée, poëme très-célèbre, en deux chants. On cite aussi Phérécyde de Syros et Stésichore qui décrivirent les combats d'Hercule dans des poëmes dont il ne nous reste que quelques fragmens épars chez les auteurs anciens (1). Sans entrer en discussion sur les différens héros qui, selon les diverses opinions des mythologues, ont pu se distinguer en Égypte sous le nom de Chon, en Phénicie sous celui de Mélicarthus, en Grèce sous la double dénomination d'Alcide et d'Héraclès, et dont on aurait réuni les actions dans la vie d'un seul héros, nous ne parlerons que de celui que les Grecs et surtout leurs artistes disaient fils de Jupiter et d'Alcmène et dont ils ont fait le fréquent sujet de leurs compositions. Que cet Hercule ait existé ou qu'il ne soit qu'un être allégorique, astronomique, un emblême du soleil dont le cours annuel aurait donné l'idée des douze travaux de ce héros imaginaire, peu nous importe, c'est l'Hercule des beaux arts et de la poésie; pour eux il est historique, il a existé. On connaît sa vie, ses mœurs et même sa taille, et c'est celui dont nous nous occuperons. Il paraît que son culte, du moins celui que lui rendaient les arts, finit par être négligé pendant longtemps; on doit le croire, ainsi que le fait observer Visconti (2), d'après le style et le travail de la plus grande partie des bas-reliefs qui nous sont parvenus et qui offrent les travaux de ce héros. Il y en a peu où l'on retrouve les caractères des beaux temps de l'art et que l'on puisse faire remonter plus haut que la fin du second siècle de notre ère. Ce fut alors que Commode, si fier de sa force prodigieuse et qui prenait le titre d'*Hercule romain*, ranima le culte de ce héros, dont il se plaisait à porter le costume et à imiter les exploits que les arts s'empressèrent alors de représenter dans leurs productions.

Il est peu de collections d'antiquités où l'on ne trouve quelque partie des travaux d'Hercule en bas-reliefs; mais la suite complète est rare et n'existe

(1) On trouve les fragmens de Phérécyde dans l'édition de Sturz, et ceux des autres auteurs dans les *Hellenica* de Siebelis, p. 81, et notes, v. 2, p. 243. Sur Pisandre de Camire, qui, selon quelques auteurs, aurait précédé Homère et Hésiode, mais qui paraît devoir être placé vers la trentième olympiade, on peut consulter Heyne, *Æneid.*, l. I, excurs. 1, et K.-O. Müller, *Dorier*, t. II, p. 475.

(2) *Mus. Pio-Clem.*, v. IV, p. 234.

même qu'en petites dimensions. On la voit sur un bel autel de bon style du Musée du Capitole (1), sur la grande coupe de marbre de la Villa Albani (2) et dans un curieux bas-relief de la collection Farnèse (3). On trouve des variétés dans l'ordre et les détails de ces exploits, selon les traditions suivies par les auteurs de ces ouvrages et diversement transmises par Apollodore, Diodore de Sicile, Hygin ou d'autres mythographes. Ces variantes ne sont pas inutiles à connaître et peuvent servir à faire retrouver parmi des fragmens ceux qui appartiennent à quelques-uns des travaux d'Hercule, et elles aident à recomposer l'ensemble des bas-reliefs (4).

(1) Voy. *Mus. Capit.* de Lorenzo-Re, t. I, p. 105; Atrio, pl. 19; *Mus. Pio-Clem.*, t. IV, pl. B. II, III.

(2) Zoéga, *Bassi-rilievi, etc.*, t. II, pl. LXI, LXII, XLIII; Winckelm., *Mon. inéd.*, pl. 64-65. Cette belle coupe, qui probablement est du temps de l'empereur Commode, a été découverte, en 1762, à Castelgandolfe. Le travail, de peu de relief, paraît imité d'un ouvrage assez ancien. Les figures ont environ 8 pouces de hauteur.

(3) Millin, *G. mythol.*, t. II, pl. CXVII.

(4) Voici l'ordre dans lequel Apollodore et Diodore de Sicile rapportent les travaux d'Hercule.

APOLLODORE.	DIODORE DE SICILE.
1. Lion de Némée.	Lion de Némée.
2. Hydre de Lerne.	Hydre de Lerne.
3. Biche de Cérinée.	Sanglier d'Érymanthe.
4. Sanglier d'Érymanthe.	Biche de Cérinée.
5. Étables d'Augias.	Oiseaux de Stymphale.
6. Oiseaux Stymphalides.	Étables d'Augias.
7. Taureau de Crète.	Taureau de Crète.
8. Cavales de Diomède.	Cavales de Diomède.
9. Amazone Hippolyte.	Amazone Hippolyte.
10. Bœufs de Géryon.	Bœufs de Géryon.
11. Pommes des Hespérides.	Cerbère.
12. Cerbère.	Pommes des Hespérides.

Hygin suit, pour les dix premiers travaux, l'ordre indiqué par Diodore, et, pour les deux derniers, celui d'Apollodore. D'autres auteurs, et surtout des poëtes, ne se sont astreints à aucun ordre. On peut consulter sur ce point Zoéga, *Bassi-rilievi, etc.*, t. II, p. 50. — L'ordre des travaux de l'autel du Capitole serait le même que dans Diodore, si Géryon n'était pas avant l'Amazone. Pour l'autel Giustiniani (*Gal. Giust.*, t. II, pl. 135), on a suivi Diodore; mais les 7e, 8e et 9e travaux manquent. — Sur le sarcophage Orsini, les six premiers travaux sont d'après le même historien, les autres sont: *Hespérides, Taureau, Cavales, Amazone, Géryon, Cerbère.* — Sur le bouclier d'Eurypyle, décrit par Quintus de Smyrne, *Paralip*, l. 6, v. 200-268, c'est l'ordre de Diodore, excepté que les *Cavales* sont après l'*Amazone*, et *Cerbère* après les *Hespérides.* — L'épigramme de l'*Anthol. grecq.*, l. 4, c. VIII, nº 6, ne diffère de Diodore que parce qu'elle place l'*Amazone* avant *Augias.* Celle de Philippe de Thessalonique, *Anth. pal.*, t. II, p. 651, nº 93, suit un tout autre ordre: *Lion, Hydre, Taureau, Sanglier, Amazone, Cavales, Hespérides, Géryon, Augias, Biche, Oiseaux, Cerbère.* Il en est de même de l'épigramme, *Anth. pal.*, t. II, p. 630, nº 91: *Géryon, Hespérides, Augias, Cavales, Amazone, Hydre, Sanglier, Cerbère, Lion, Oiseaux, Taureau, Biche.*

Après avoir lu, sur Hercule, APOLLODORE, l. II, c. IV et suiv.; et les excellentes notes de HEYNE, t. II, p. 314-520; DIODORE de Sicile, l. IV; HYGIN, *Fab.*, c. XXX-XXXVI *et passim*; les XXIVe et XXVe Idylles de THÉOCRITE; QUINTUS DE SMYRNE, l. VI, v. 200-291; HÉSIODE, *Bouclier d'Hercule*; on ne peut rien faire de mieux pour connaître ce héros, sous le rapport de l'art, que d'avoir recours à WINCKELMANN, *Mon. inéd.*; à ZOÉGA, *Bassi-rilievi, etc.*, t. II, p. 43-137; à VISCONTI, *Mus. Pio-Clem.*, t. IV, et à la *Galerie mythol.* de MILLIN, t. II.

Si le temps et la barbarie des hommes nous avaient conservé intacts les bas-reliefs dont la commission d'archéologie n'a retrouvé que quelques fragmens mutilés dans les ruines du temple de Jupiter à Olympie lors de l'expédition de Morée en 1829, il est à croire que nous posséderions une des suites les plus précieuses des travaux d'Hercule qu'ait produites la sculpture antique. Destinés à orner l'un des temples les plus vénérés et les plus magnifiques de la Grèce, et dans une ville qui devait son illustration au valeureux fils du maître des dieux et aux jeux solennels qu'il y avait fondés et qui devinrent si célèbres, ces bas-reliefs durent être confiés à d'habiles mains. Ils auraient été d'autant plus curieux qu'ils furent exécutés à une époque assez ancienne pour que l'on puisse croire que l'on y avait suivi sur Hercule les premières traditions. Et tout ami des arts et de l'archéologie doit être pénétré d'un respect religieux devant ces vénérables débris en pensant que sortis du marbre sous la direction de Phidias, le génie de la sculpture, de la sculpture homérique, ils ont partagé avec les productions de ses premiers élèves l'honneur de décorer un temple que remplissait de sa gloire le majestueux colosse d'or et d'ivoire du Jupiter olympien, le chef-d'œuvre de Phidias et de l'antiquité.

Libon d'Élide, architecte, que l'on ne connaît que par un passage très-court de Pausanias (*El.* I, c. X, 2), mais qui dût être très-habile, puisque Olympie, et probablement Phidias, le chargèrent d'élever le temple de Jupiter, le construisit d'ordre dorique. La dîme des dépouilles enlevées aux Piséens servit aux frais de cette grande entreprise; mais il est bien à croire qu'elles n'en fournirent qu'une partie, car il eût fallu que la valeur de ces dépouilles eût été prodigieuse pour que le dixième eût pu suffire à élever ce temple, en grande partie en marbre, entouré de colonnes, décoré de statues et de bas-reliefs des plus grands maîtres de l'école de Phidias, et surtout si son Jupiter olympien était compris dans les dépenses. Ce temple fut érigé dans le bois sacré de l'Altis, sur les bords de l'Alphée, vers l'an 450 avant J.-C., et vraisemblablement peu de temps avant que Phidias fît la statue de Jupiter. L'un des plus beaux édifices sacrés de la Grèce, il avait, selon Pausanias, 230 pi. grecs de long, 95 de large et 68 de haut, mesures qui, d'après le pied olympique de 11 po. 4 li. 8,191 ou 600e partie du stade olympique, fixé par M. Gosselin à 95 toises 0,133, donneraient pour la longueur 218 pi. 0 po. 8 li. 1,360; — pour la largeur 90 pi. 1 po. 0,678; — et pour la hauteur 64 pi. 7 po. 0 li. 3,082. — On lui a trouvé en 1829, avant la fin des travaux des fouilles, 205 pi. de long et 93 de large; mais ces mesures ne sont données que comme approximatives. Cependant M. Blouet, architecte de l'expédition de Morée, *An. de Corresp. archéol.*, vol. IV, p. 212, d'après les proportions de fragmens d'architecture, et en les comparant aux mêmes parties du temple de Thésée, à Athènes, a trouvé que ce temple devait avoir de hauteur au fronton les 68 pi. grecs olympiques que lui donne Pausanias. Il était construit en *poros* ou tuf coquiller recouvert de stuc blanc dont on a retrouvé des traces. Ce n'était sans doute que la masse des constructions qui était de cette pierre; car tout ce qui tenait à sa décoration était en marbre pentélique. Il était même couvert en tuiles faites de ce marbre, invention de Byzès, vers l'an 600 avant J. C. (Voy., pour la description du temple, Pausanias, *El.* II, c. X; M. Quatremère de Quincy, *Jupiter olympien*, et Vœlkel, *Nachlass, etc.*, sur le même sujet.) Des fouilles faites dans l'emplacement de l'Altis, à Olympie, en 1829, par M. Dubois, chef de la section d'archéologie de l'expé-

dition de Morée, et par M. Blouet, ont fait découvrir les débris de ce temple et quelques-uns de ses bas-reliefs : ils étaient à la gloire d'Hercule. Les compositions qui remplissaient les frontons offraient sans doute, comme celles du Parthénon, une réunion de statues. Celui du *pronaos* ou de la façade antérieure, ouvrage de Pæonius de Mende, en Thrace, représentait les COURSES DE CHAR ENTRE ŒNOMAÜS ET PÉLOPS (voy. plus haut 204, 204 *bis*); le fronton postérieur, ou de l'*opisthodome*, était d'Alcamène, et retraçait le COMBAT DES CENTAURES ET DES LAPITHES AUX NOCES DE PIRITHOÜS. Il paraît que les métopes de la frise extérieure n'étaient pas ornées de bas-reliefs comme celles du Parthénon, ou du moins Pausanias ne parle-t-il que de vingt-un boucliers dorés que Mummius suspendit dans la frise, environ 300 ans après la construction de ce temple. Les extrémités latérales des frontons avaient pour amortissement ou *acrotères* des corniches rampantes, des coupes dorées : une statue de la Victoire, aussi dorée, s'élevait au sommet d'un des frontons, vraisemblablement du *pronaos;* au-dessous était fixé un grand bouclier d'or portant une tête de Méduse, et consacré par les Lacédémoniens après la victoire de Tanagre, 457 ans avant J. C., ainsi qu'on en voit un, mais placé différemment, au fronton d'un temple, sur un bas-relief choragique du Musée royal, n° 247 (voy. plus haut, 39, pl. 120).

Les bas-reliefs qui devaient orner, sous le portique, l'extérieur de la *cella* de ce temple périptère, retraçaient les travaux d'Hercule. Pausanias n'en nomme que onze; sa lutte avec Cerbère manquait. D'après ce que dit ce voyageur, il paraîtrait que les bas-reliefs qu'il cite n'étaient disposés qu'aux façades, au-dessus ou des deux côtés des portes de bronze qui donnaient entrée dans le temple. Pausanias aurait omis un des douze travaux d'Hercule, ce qui n'est pas probable, ou bien les dispositions architecturales n'auront pas permis d'en placer autant d'un côté que de l'autre. Au reste, nous n'avons pas la suite complète de ces bas-reliefs, ni même des fragmens de chacun d'eux. Il ne nous est pas possible de retrouver le nombre de ceux qui existaient autrefois, et de vérifier si c'est Pausanias qui s'est trompé en ne donnant que onze travaux, ou s'il a eu raison; et si effectivement, d'après quelques traditions, on n'eût admis à Olympie que onze travaux d'Hercule, à qui quelquefois on n'en attribuait que dix; tandis que souvent on en ajoutait plusieurs aux douze qu'on lui donnait ordinairement. Il n'y avait que cinq bas-reliefs au *pronaos : le sanglier d'Érymanthe; — les chevaux de Diomède; — Géryon; Atlas; — les étables d'Augias.* — On en trouvait six à l'*opisthodome : l'Amazone Hippolyte; — la biche aux pieds d'or; — le taureau de Crète; — l'hydre de Lerne; — les oiseaux stymphalides; — le lion de Némée.* Parmi les fragmens découverts à Olympie, et qui font presque tous partie du Musée royal du Louvre, il y en a qui ont appartenu à cinq ou six de ces bas-reliefs : *le lion de Némée; — le taureau de Crète; — les chevaux de Diomède* ou *Géryon; — un fragment de l'hydre; — le sanglier d'Érymanthe;* peut-être un fragment de *l'Amazone.* Il ne reste de ces deux-ci qu'une partie de la tête d'un cheval, l'extrémité du boutoir et les défenses du sanglier.

D'après une lettre adressée à M. Lenormant par M. Dubois, les fouilles du temple d'Olympie, commencées par lui le 10 mai 1829, furent continuées le 17 avec M. Blouet. Ils trouvèrent que ce temple était hexastyle, ou avait six colonnes aux façades, treize de côté, en comptant celle des angles : leur diamètre à la base est d'environ 7 pieds. A l'intérieur du *pronaos,* un pavé en albâtre oriental, marbre cipolin, brèche violette, rouge antique, recouvrait le premier pavé grec qui fait en mosaïques de cailloux noirs, rouges et blancs, était orné de méandres, d'enroulemens, de rosaces et même de figures de divinités, ce qui témoigne de la richesse du temple. Cette recherche de magnificence rappelle aussi qu'il existait encore il y a quelques années, dans des parties du grand temple de Pestum, des restes de son antique pavé en mosaïques qu'à des époques postérieures on avait masqué par un autre pavement. Les fragmens

d'architecture trouvés en place furent trois grands socles qui servent de base au temple, les premières assises de colonnes du portique extérieur, de celles du *pronaos* et du *posticum*, et de la base des antes aux extrémités des murs de la *cella*. On a découvert en outre des chapiteaux des deux façades, un de ceux des antes, des fragmens d'architraves, et deux morceaux de triglyphes, dont un appartenait à l'angle d'un des antes du *pronaos* du *posticum*; un fragment de cymaise.

Pour les objets de sculpture découverts, j'indiquerai les numéros et les lettrines de ma planche, qui malheureusement n'offre pas tout ce qui a été déterré, plusieurs fragmens n'ayant été ni rapportés, ni même dessinés sur place : quelques-uns de ceux qui me manquent se trouvent dans les planches d'antiquités de l'ouvrage sur la Morée.

C'est à l'intervention auprès du gouvernement grec, de M. le général Schneider, général en chef de l'expédition, sollicité par MM. Dubois et Blouet, que l'on doit d'avoir vu rapporter à Paris, à l'exception de deux ou trois fragmens peu importans, ces précieux bas-reliefs.

Il me paraît convenable de déterminer ce qui, dans ces importantes fouilles, a été découvert par chacune des deux personnes qui les ont dirigées, et ce n'est que d'après les notes qu'elles ont eu la complaisance de me fournir que je rends à chacun ce qui lui appartient. M. Dubois, dans ses fouilles, a déterré devant le *pronaos un ornement en terre cuite;* — le bas-relief dit *Géryon*, pl. 195 *bis*, 211, E; il y avait deux autres fragmens qui n'ont pas été rapportés, et qu'a dessinés M. Trezel, dessinat. de l'expédition; — un *fragment de tête de cheval*, 211, D; — *boutoir de sanglier*, 211, H; — *tête mutilée d'Hercule, ou peut-être d'Atlas, i;* — *profil d'une autre tête;* — *fragment d'une tête à longs cheveux, f;* — *fragment drapé, g;* — *fragment du sein droit d'une figure portant un vêtement court;* — *torse d'homme nu, g;* — *œil et joue d'un quadrupède, peut-être d'un bœuf de Géryon;* ce fragment n'a pas été rapporté; *fragment d'un pied de femme de forte proportion, m;* — *fragment de moulures d'un piédestal;* — *des jambes de cheval;* — *deux mains enlacées;* — *de grandes plaques* ou *tuiles en marbre blanc*, les mêmes que celles qu'avait inventées Byzès, et dont nous avons parlé; — *des fragmens de marbre noir* trouvés à l'entrée de la *cella;* — *des débris de vases* et *des lampes* en terre cuite; — *une grande vertèbre;* — *un squelette humain;* — *des morceaux de verre* et *de bronze;* — *des queues d'aronde en plomb;* — *des coins en fer.*

Les fouilles de M. Blouet et de ses collaborateurs MM. Ravoisier et Poirot, architectes, d'après la note que m'a communiquée M. Blouet, avec une extrême obligeance, avant que l'ouvrage sur la Morée eût paru, ont produit du côté de l'opisthodome, ou *posticum*, les fragmens suivans : *Hercule domptant le taureau*, 211 c (il y avait de plus que ce que présente ma planche 195 *bis* un fragment de la cuisse *g* et deux de la jambe *g* qui n'ont pas été apportés); — *Lion de Némée*, 211 A; — *Némée* ou *Minerve*, 211 B; — *tête d'Hercule* bien conservée, *k;* — *une autre* dont le nez est brisé, *l;* — *une main d'homme, o;* — un fragment avec *une extrémité de corne;* — *un fragment de pied, n;* — *deux mufles de lion* ayant servi de gouttières à la cymaise du temple, *p q;* — fragment concave, *peut-être d'un bouclier; une feuille d'olivier* en bronze non doré; — *un pied de biche;* — *une tête et des fragmens de l'hydre*, qui n'ont été ni dessinés ni rapportés; — *deux beaux fragmens de moulures, s t*, trouvés par M. Blouet au temple d'Apollon *epicurius* à Bassæ, près de Phigalie; — *un bras droit de femme*, pas rapporté; — *un pied d'homme* de grande proportion; — *un fragment de cuisse;* — *deux doigts unis;* — *un pouce de pied* et *un morceau de doigt de main* ayant appartenu à des figures de 7 pieds de proportion, et que M. Dubois, qui les a déterrés, croit appartenir au fronton antérieur. — On n'a rien trouvé qui ait rapport aux étables d'*Augias*. M. Welcker, *Ueber die neu entdeckten sculpturen von Olympia, etc.*, 1830, 8°, 30 pages (p. 10), cite un fragment qui ne

nous est pas parvenu, et qui aurait appartenu à une amazone, et eût pu faire le pendant d'*Hercule vainqueur du lion de Némée.* Ce héros aurait eu un pied posé sur le dos de l'amazone abattue.

On ne saurait établir d'une manière positive que les bas-reliefs d'où proviennent ces fragmens fussent d'Alcamène et de Pæonius de Mende, auxquels on devait les frontons du temple. Mais rien non plus ne prouve qu'ils ne sont pas de ces maîtres, et Pausanias ne s'y oppose pas, quoiqu'il ne cite que les frontons comme ouvrages d'Alcamène et de Pæonius. Il s'arrête cependant aux bas-reliefs des deux façades, et il eût été assez naturel et assez dans ses habitudes d'en nommer les auteurs, s'il n'eût pas regardé ces sculptures comme des mêmes mains que les frontons. Et certes, deux de ces bas-reliefs les mieux conservés, le taureau de Marathon et la figure qui peut être Némée, sont l'ouvrage d'un habile sculpteur, et ils appartenaient à la façade dont Alcamène avait fait le fronton. Nous ne connaissons malheureusement aucune des productions de ce grand maître et de Pæonius; et il y aurait autant de témérité à décider qu'un ouvrage, qui se recommande par des beautés et l'ancienneté du style, est d'eux, qu'il y en aurait à affirmer qu'il n'en est pas. Si donc ces bas-reliefs ne sont pas de la main d'Alcamène et de celle de Pæonius, ils peuvent être de leurs élèves, qui auront eu assez de talent pour être jugés dignes de travailler sous leur direction au temple d'Olympie, comme ceux de Phidias, sous la sienne, au Parthénon. C'est à peu près l'opinion de M. Welcker, qui, p. 13, pense que l'exécution de ces bas-reliefs a pu être confiée, par l'architecte Libon, à des sculpteurs éléens; et il me semble que rien n'empêche de croire qu'ils aient été des élèves d'Alcamène et de Pœonius.

Plusieurs savans, parmi lesquels on doit citer M. Quatremère de Quincy, M. Raoul-Rochette (1), et M. Forchhammer, pensent que les bas-reliefs dont parle Pausanias formaient une sorte de frise continue au-dessus des portes du temple, comme au temple de Bassæ et au Parthénon. M. Hirt, qui, dans son bel ouvrage sur l'architecture dorique, a donné une restauration du temple d'Olympie, croit que les bas-reliefs ornaient les métopes du portique du *posticum* et du *pronaos.* M. Welcker est de cet avis, ainsi que M. Blouet, qui, discutant en architecte habile ce point intéressant, semble prouver que les sculptures du temple d'Olympie étaient disposées comme à Sélinonte, entre les triglyphes qui couronnent à l'extérieur de la cella les colonnes du *pronaos* et du *posticum.* La grandeur des bas-reliefs, le peu d'épaisseur des dalles, conviennent à des métopes, et des arrachemens de marbre prouveraient qu'elles ont été enlevées d'entre les triglyphes. Cette opinion, éclaircie sur les lieux par M. Blouet, a beaucoup de poids, et il est difficile de ne pas s'y ranger lorsqu'on a vu sa planche 67. Mais il faut douze métopes pour ces deux façades, et, si l'on ne savait pas que Pausanias

(1) Voyez dans le *Journal des Savans,* février 1831, p. 93-106, un article de M. Raoul-Rochette. Celui de M. Forchhammer est au *Bullet. de Corresp. archéol.,* 1832, nº III, mars, p. 37. M. C. Le Normant en avait précédemment fait paraître un dans le même recueil, au nº II, février, p. 17. Ce qu'a écrit, sur ce sujet, M. Blouet, s'y trouve année 1831, *Bull.,* p. 221; 1832, p. 212-225. Lorsque le plus ancien de ces articles, celui du *Journal des Savans,* parut, on avait depuis longtemps dessiné et gravé pour moi ces bas-reliefs déposés dans les magasins du Musée royal, et, avec le secours des notes de M. Blouet et de M. Dubois, j'avais déjà fait imprimer, dans un petit ouvrage que des circonstances particulières ne m'ont pas encore permis de publier, ce que m'inspiraient ces monumens. Les écrits des savans que je viens de citer m'ont offert de fort bonnes choses dont j'ai profité pour quelques additions à ce que j'avais écrit, et pour discuter plusieurs points qui m'ont conduit à refaire ma feuille imprimée et même déjà tirée. Mais je n'ai pas trouvé à faire de changemens à ce que j'écrivis lorsque j'eus vu pour la première fois ces bas-reliefs.

n'est pas toujours très-exact dans ses descriptions, il serait singulier qu'il n'eût nommé que onze travaux, et n'eût pas fait remarquer ce qui avait remplacé le travail manquant. On serait moins embarrassé s'ils avaient orné deux parties d'une frise continue, et il était aisé d'ajuster la composition des cinq travaux du *pronaos* de manière à ce qu'ils occupassent autant d'espace que les six de l'*opisthodome*. Il est vrai que la même chose eût pu avoir lieu dans l'hypothèse des métopes, et un travail en aurait occupé deux. Je serais porté à croire que c'eût été le cas pour le nettoiement des étables d'Augias. Cette entreprise d'Hercule était regardée dans l'Élide, qui en retira de grands avantages pour le cours de l'Alphée, comme le plus important des travaux d'Alcide, et ce fut pour le rappeler qu'on établit les jeux olympiques. Cet exploit méritait d'être distingué dans la frise parmi ceux du héros qui offraient moins d'intérêt aux Éléens : aussi était-il placé sur la façade principale. Peut-être aussi l'oubli ou l'inadvertance de Pausanias militerait-elle en faveur d'une frise continue, et l'on voit dans des bas-reliefs où les travaux d'Hercule sont les uns près des autres, et presque confondus, qu'il est quelquefois assez difficile de les distinguer et d'en faire la division, et très-aisé au contraire, en les énumérant, d'en omettre quelques-uns; ce qui n'arriverait pas pour des métopes où chaque sujet occupe sa place distincte. Cependant les mesures trouvées par M. Blouet sont plus fortes que ces présomptions. Dans la supposition où le manque d'une métope ne serait pas un oubli de Pausanias, et où elle eût été omise à dessein, je partagerais volontiers l'opinion de M. Forchhammer : il pense que les Éléens étant les seuls Grecs qui honorassent Pluton (Hadès) d'un culte particulier, il était assez simple qu'ils ne voulussent pas voir représenté sur leur temple l'*enlèvement de Cerbère par Hercule*, expédition qui, fort désagréable au dieu du ténébreux séjour, n'était pas en son honneur.

211 A. LION DE NÉMÉE, *marbre pentélique*, pl. 195 *bis*.

Un des bas-reliefs d'Olympie, dont il reste deux fragmens, retraçait l'exploit d'Hercule contre le lion de Némée. Le héros n'était pas représenté comme dans d'autres compositions, luttant contre le roi des forêts, fils de Typhon ou du chien Orthrus, et d'Échidna, invincible jusqu'alors (1),

(1) Presque tous les animaux contre lesquels Hercule exerça son invincible courage et son indomptable bras, étaient d'origine divine, quoiqu'ils ne fussent pas immortels. Le destin qui l'avait soumis à ces exploits, et les poëtes qui les célébraient, devaient bien ces égards au fils de Jupiter : c'eût été manquer, en quelque sorte, de respect à ce héros et à son père, le maître des dieux, de ne lui donner pour adversaires, comme à un chasseur ordinaire, que les bêtes féroces vulgaires qui peuplaient les forêts. Aussi Hésiode, dans sa *Théogonie*, n'a-t-il pas négligé de rapporter la généalogie des animaux ou des monstres tombés sous les coups d'Hercule; et elle est d'autant plus curieuse, que, conservée par ce poëte contemporain d'Homère, et l'un des pères de la poésie chez les Grecs, elle nous transmet sur ce sujet les plus anciennes traditions, suivies en grande partie par Apollodore, Hygin et les autres mythologues. Voici cette généalogie, *Théogonie*, v. 280 et suiv.

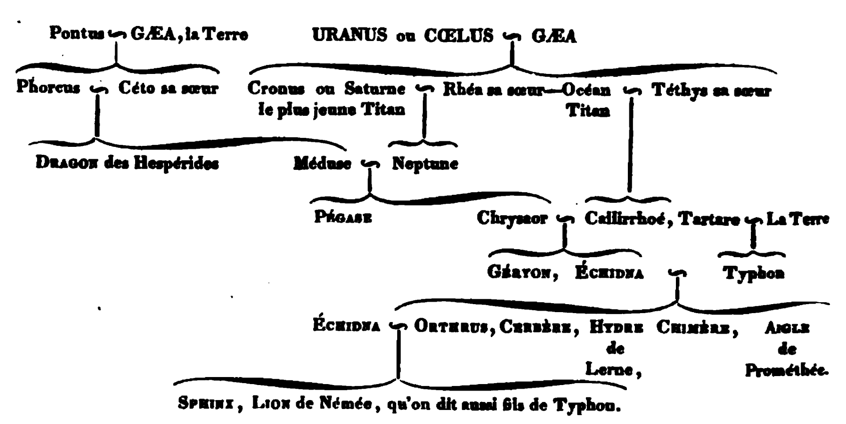
Du sang qui s'écoula de la tête de la Gorgone Méduse, fille de Phorcus et de Céto, et la seule des trois Gorgones qui fût mortelle, et dont Neptune avait obtenu les faveurs, naquirent le cheval PÉGASE et CHRYSAOR, auquel son épée (ἄορ) d'or (χρυσεῖον) avait fait donner ce nom. — Ainsi Chrysaor était fils de Neptune et de Méduse.

De Chrysaor et de CALLIRRHOÉ, fille de l'Océan, provint GÉRYON aux trois têtes que tua Hercule pour lui enlever, au delà de l'Océan, ses bœufs, qu'il emmena à Tirynthe. Callirrhoé eut en outre pour

et l'étouffant sur sa vaste poitrine de ses bras vigoureux. Ici c'est le moment qui suit la victoire du héros. Le lion de Némée, et c'est tout ce qui reste du bas-relief, étendu à terre, la tête tournée vers la gauche, rend le dernier soupir. Sur son corps porte le pied droit d'Hercule, dont une partie de la jambe gauche et le bout inférieur de la massue se re-

enfant un monstre épouvantable qui ne ressemblait ni aux dieux ni aux hommes, la divine et terrible Échidna, moitié nymphe aux yeux noirs, aux joues fleuries, et moitié serpent horrible, immense, dévorant et de mille couleurs : elle a pour repaire, au fond des rochers, une vaste caverne loin des dieux et des mortels. Cette nymphe immortelle, sur laquelle la vieillesse n'a nul pouvoir ; cette terrible Échidna a été ainsi confinée par les dieux chez les *Arimes,* dans les profondeurs de la terre. — Cette nymphe aux yeux noirs s'unit par amour à Typhaon, le vent fougueux et véhément : elle en eut des enfans vigoureux : le chien Orthrus, qu'elle mit au monde pour Géryon (il gardait ses troupeaux, et fut tué par Hercule avec le berger Eurytion, v. 293) ; ensuite elle engendra Cerbère, ce chien immense de Pluton, terrible, aux cinquante têtes, à la voix d'airain, impudent, avide de sang, d'une force irrésistible. Des flancs d'Échidna naquit encore l'Hydre de Lerne, monstre horrible que nourrit Junon aux bras blancs, sans cesse courroucée du courage d'Hercule. Le fils d'Amphitryon, avec les conseils de la guerrière Pallas et l'aide du belliqueux Iolaüs, tua de sa redoutable épée cette Hydre. Échidna mit au monde (de Typhon) la Chimère, monstre cruel, énorme, rapide et fort, qui soufflait un feu inextinguible. Elle avait trois têtes : l'une, sur le devant du corps, était celle d'un lion à la crinière dorée ; la seconde, d'une chèvre, s'élevait au milieu et vomissait des torrens d'un feu ardent ; la troisième, d'un affreux dragon, formait la queue. Bellérophon, monté sur Pégase, tua la Chimère. D'Échidna et d'Orthrus (son fils) provint le Sphinx, si funeste aux descendans de Cadmus, et le Lion de Némée, qu'éleva Junon, la vénérable épouse de Jupiter, et qu'elle plaça dans la fertile contrée de Némée pour la perte des hommes : tyran de la caverneuse Némée et du mont Apesas, il détruisit une foule de mortels ; mais il fut dompté par la valeur d'Hercule. — L'union de Céto et de Phorcus produisit un serpent terrible qui, dans des antres profonds et ténébreux, aux confins éloignés de la terre, garde les pommes d'or.

Il sera bon de montrer, dans un tableau généalogique, que ces animaux, de race céleste, partageaient avec les dieux l'honneur de remonter à Uranus, ou Cœlus, le Ciel, le plus ancien des dieux.



trouvent contre le haut de la cuisse gauche du lion. C'est à ce peu de fragmens que se réduit tout ce qui existe du héros; mais ils suffisent, ce me semble, pour déterminer sa pose d'une manière plausible. Son attitude devait ressembler à celle que l'on voit à plusieurs figures héroïques antiques, entre autres à Neptune, à Ulysse consultant Térésias (1), et à Hercule lui-même, sur un beau vase peint par *Asstéas* et donné par Millin (2) : à la différence cependant que dans notre bas-relief Hercule s'appuyait de la main sur sa massue, qui eût été trop longue si elle avait été engagée sous son aiselle gauche, comme à l'Hercule Farnèse et à notre Hercule en repos, n° 432. Probablement il portait le haut du corps plié en avant, et posait la main droite ou le coude sur son genou droit : il se remettait de sa pénible victoire. C'est d'après ces idées que dans la planche 195 *bis* j'ai tenté, à l'aide du talent de mon dessinateur M. Frémy, une des restitutions dont ce beau fragment est susceptible. Cette attitude présumée du héros donnerait lieu de croire que dans cette scène il était en rapport avec un autre personnage. [Long. $1^{m},318 = 3$ pi. 9 po.]

Cette lutte du héros thébain est celui de ses travaux que les arts ont le plus souvent reproduit, et c'est même un des sujets sur lesquels ils se sont exercés de préférence. Bathyclès l'avait représenté sur le trône d'Apollon à Amyclée (Paus., *Lacon*, c. XVIII, 9), et Phidias sur celui de son Jupiter olympien (*Id.*, *Éliac.*, c. XI, 2). Les pierres gravées et les médailles d'un grand nombre de villes grecques offrent aussi Hercule aux prises avec le lion de Némée. Il en est question dans plusieurs épigrammes de l'Anthologie grecque (*Anthol. palat.*, vol. II, p. 652, n°s 94 et 95). Mais parmi les auteurs anciens que le temps nous a conservés, celui qui, dans la description de ce combat, donne les détails les plus curieux, c'est Théocrite, dans son Idyle XXVe, qui a pour titre : Ἡρακλῆς λεοντοφόνος, Hercule vainqueur du lion. — Hercule y raconte au riche Augias et à son fils Philacus, la manière dont il attaqua et vainquit le formidable animal. Cette description mérite d'autant plus d'être rapportée, qu'elle est la plus complète et même la plus ancienne; car les auteurs qui l'ont précédé, du moins ceux que nous connaissons, tels qu'Hésiode, Sophocle, dans ses *Trachiniennes*, Euripide, dans l'*Hercule furieux*, n'ont parlé de ce combat qu'en passant et sans détails, tandis que Théocrite en fait le sujet de la plus grande partie de sa plus longue idylle. Et d'ailleurs ce récit poétique diffère de ce que rapportent Apollodore et Diodore de Sicile, que j'ai suivis comme plus conformes aux bas-reliefs qui retracent les exploits d'Hercule. Voici la traduction libre de ce morceau de Théocrite; c'est Hercule qui parle.

« Tel que le fleuve qui se déborde dans toute la contrée de Pise, un lion portait par-« tout le ravage; les Bembinéens surtout, voisins de son repaire, avaient le plus à souf-« rir. Ce fut la première entreprise que m'imposa Eurysthée, qui espérait que ce redou-« table animal me tuerait. Aussitôt, armé de mon arc flexible et de mon carquois rempli « de flèches, je partis, tenant d'une main une massue grande et forte, faite d'un tronc « d'olivier sauvage auquel j'avais laissé son écorce. L'ayant trouvé sur l'Hélicon, je « l'avais arraché avec ses racines touffues. Lorsque je fus rendu sur les lieux où se « tenait le lion, je pris mon arc, et, fixant la corde à ses cornes recourbées, j'y plaçai « la flèche qui porte la mort. Dirigeant de tous côtés mes regards, j'épiais le terrible « animal et cherchais à le découvrir avant qu'il ne m'aperçût. Déjà le soleil était au « milieu de sa course, et je n'avais encore pu reconnaître aucune trace du lion ni

(1) *Musée royal*, n° 298.
(2) *Peintures de vases*, I, 3, et *Galerie mythologique*, v. I, n° 444, pl. CXIV.

« entendre ses rugissemens; et il ne paraissait auprès des troupeaux ni dans les champs « personne que je pusse interroger : la peur, au teint livide, retenait chacun dans les « étables. Je ne voulais cependant cesser de parcourir et d'explorer les bois de la « montagne que lorsque j'aurais vu le lion, et après lui avoir fait éprouver la vigueur « de mon bras. Enfin, vers le soir, il regagnait son antre après s'être rassasié de car- « nage. Son affreuse crinière, son poitrail et son mufle dégouttaient de sang, et sa « langue léchait son menton qui en était baigné. Aussitôt, me cachant à l'ombre « d'arbustes touffus dans l'épaisseur de la forêt, j'attendis qu'il vînt vers moi. Dès « qu'il s'approcha, je lui décochai une flèche dans le côté gauche; mais ce fut en vain, « le trait aigu ne pénétra pas; il rebondit et tomba sur l'herbe verdoyante. Le lion « étonné relève aussitôt sa tête ensanglantée, parcourant de ses regards inquiets tout « ce qui l'entoure : il ouvrait sa gueule immense et montrait ses effroyables dents. « Irrité d'avoir vu ma première flèche partie sans succès, je lui en tire une seconde « qui le frappe au milieu de la poitrine, à l'endroit du poumon : mais le dard qu'ac- « compagne ordinairement la mort ne fait qu'effleurer la peau du monstre, et de « même que l'autre il tombe sans effet à ses pieds. J'en préparais un troisième, et « j'allais tendre mon arc avec plus de force, lorsque le féroce animal, portant de « tous côtés ses regards, m'aperçut : sa longue queue frappe aussitôt ses flancs, et il « s'apprête au combat. La rage gonflait son cou, et sa crinière couleur de feu se héris- « sait sur son front qu'agitait la fureur. L'épine de son dos se courbait comme un arc, « et il repliait dans tous les sens ses reins et ses flancs. Lorsqu'un habile ouvrier, tra- « vaillant à un char, courbe une souple branche de figuier sauvage, et, la chauffant « d'abord au feu, veut en former la jante d'une roue, si la branche de figuier, recou- « verte encore de son écorce, après avoir été ployée, s'échappe de ses mains, elle « s'élance au loin d'un seul bond : de même s'élance le terrible lion pour me déchirer. « Quant à moi, d'une main je lui oppose mes flèches et la double peau (celle du lion « de Cythéron) qui couvrait mes épaules, et de l'autre, élevant ma dure massue, « je le frappe sur la tête; mais l'olivier noueux se brise en deux sur le crâne touffu « du monstre en furie. Il tomba cependant avant que je me jetasse sur lui. Balan- « çant sa tête, il tremblait sur ses jambes, ses yeux se couvraient de ténèbres, son « cerveau ayant été ébranlé par la violence du coup. Le voyant étourdi par de vives « douleurs, je jette mon arc et mon carquois, et, me précipitant sur lui avant qu'il « reprît ses sens, je le frappe sur le cou. Je le serre vigoureusement de toute la « force de mes mains en le saisissant par derrière de crainte qu'il ne me déchirât « avec ses griffes. De mes talons pressant fortement contre terre ses pieds de der- « rière, je comprimai ses flancs avec mes cuisses, jusqu'à ce que je l'eusse enlevé de « terre, et que, roidissant les jambes, il eût perdu la respiration. L'enfer reçut son « âme féroce. Je cherchai aussitôt à dépouiller de sa peau hérissée le monstre que « je venais de tuer. C'était un travail difficile; car je ne pus parvenir à l'entamer ni à « l'aide du bois, ni de la pierre, ni même du fer. Alors quelqu'un des immortels « m'inspira la pensée de fendre la peau du lion avec ses propres griffes; de cette « manière l'ayant bientôt écorché, je me revêtis de sa dépouille, pour qu'elle me « servît de défense contre les blessures dans les combats. C'est ainsi, mon cher hôte, « que je vainquis le lion de Némée, qui avait causé tant de désastres parmi les trou- « peaux et parmi les hommes. »

Ce fut ce lion qui, selon Pisandre (voy. Hygin, *Astron.*, 24), fut placé parmi les constellations célestes, pour perpétuer le souvenir du premier des douze travaux d'Hercule.

211 B. Némée ou Minerve, *marbre pentélique*, pl. 195 *bis*.

Un autre bas-relief considérable d'Olympie, et le plus remarquable peut-être par sa beauté, son style et sa conservation, représente une jeune femme assise sur un rocher, sur lequel, en tournant et inclinant la tête vers sa gauche, elle appuie la main du même côté : c'est à peu près ainsi, dans une position inverse, que l'on voit une figure de femme sur la coupe Albani. Toute la partie gauche, ainsi que les cuisses et les jambes, est entière, à quelques légères lésions près. Le bras droit est en plusieurs morceaux, mais en les rapprochant la restitution en est facile. Un trou dans l'intérieur de la main fermée indique qu'elle tenait quelque objet qui devait être en métal. Cette figure est vêtue d'une longue tunique (*chitôn podêré*) qui retombe jusqu'aux pieds, bien que relevée au milieu du corps par une ceinture que recouvrent quelques plis. Sur cette robe ou cette tunique, un court *péplus* ou un *ampêchonion*, à manches ou à ouvertures très-larges, qui couvre en partie le bras droit, retombe jusqu'à la ceinture. Le haut du corps est en outre vêtu d'un manteau en peau qui, malgré son ampleur, laisse reconnaître les formes, et il enveloppe une portion des bras. C'est la véritable égide ou peau de chèvre, telle que la portaient les femmes de plusieurs contrées, mais sans être entourée de serpens comme l'est ordinairement celle de Minerve, et elle n'est pas armée de la tête de Méduse. Cette jeune femme est coiffée d'un casque très-simple, de la forme la plus ancienne (le *kataityx*), s'adaptant à la forme de la tête, sans ornemens, à bombe hémisphérique, sans frontail en avant (*metôpon, aulôpis*); un trou dans la partie supérieure peut avoir servi à un cimier (*lophos phalos*) de métal, et ce casque serait alors du genre de celui nommé *korys* par les Grecs. Les cheveux sortent de dessous le bandeau du casque, se séparent sur le front, et l'encadrent avec grâce de leurs masses larges et ondulées, mais qui ne sont qu'ébauchées, de même qu'aux autres têtes, tandis que toutes les parties nues, d'un très-beau fini, ont reçu et même conservé leur poliment, ce qu'on peut observer surtout à la tête, à la main gauche, et au pied gauche presque intact et très-joli. Les pieds sont nus, le droit a un peu souffert, et ces lésions, de même que celles du nez et du pouce de la main gauche, ne sont malheureusement pas anciennes, et l'on ne peut les attribuer qu'à la maladresse ou à la malveillance des ouvriers d'Olympie. Le temps et la terre nous avaient conservé cette belle figure dans toute son intégrité.

Quoique Minerve prit un grand intérêt à Hercule, nous serions porté à croire que ce n'est pas elle que nous présente ce bas-relief. Cette jeune fille n'offre pas le grand caractère de la déesse de la sagesse : son égide sans aucun insigne, ces pieds nus ne conviennent peut-être pas à cette divinité, et l'attitude nous paraît un peu trop familière pour une déesse du premier ordre, et aussi grave que l'était Minerve. Nous croirions donc volontiers que cette figure est une divinité locale, une nymphe, telle que celle de plusieurs bas-reliefs et entre autres du vase Albani, où sept nymphes, avec différens attributs, assistent aux différens travaux d'Hercule,

et désignent les lieux où il les a mis à fin et la protection qu'elles lui accordaient. Le costume de notre figure, vêtue d'un mantelet de peau, du genre ou de la *nébride* des bacchantes ou de la *sisyra* des pâtres, et son air naïf siéraient assez à une divinité champêtre. Ce serait la NYMPHE DE NÉMÉE, dont l'intérêt se partage entre le lion qui faisait la gloire et la terreur de ses forêts, et le héros qui a eu le courage de l'attaquer et la force de l'abattre. Elle s'entretenait avec lui, si cette suite de bas-relief était telle qu'on peut le supposer. La disposition et la petitesse de l'ouverture que laisse la main droite fermée entre les doigts et la paume montrent bien qu'elle tenait un objet, sans doute en métal, mais on voit que ce ne pourrait être une pique. Si cette figure était la nymphe Némée, elle pouvait avoir à la main un rameau de palmier, ainsi que du temps de Pline on la voyait assise sur un lion dans un tableau de Nicias. Au reste M. Raoul-Rochette ne met pas en doute que cette figure ne soit Minerve, ce que ne croit pas M. Welcker, qui pense comme nous que ce doit être une nymphe ou une divinité locale. Nous avons vu avec plaisir que M. Forchhammer partageait sur cette jolie figure notre opinion à peu près la même que celle du savant archéologue de Bonn.

Si l'on admet les métopes, je me verrai peut-être forcé de renoncer à l'entretien que j'avais tenté d'établir entre Hercule vainqueur du lion et la nymphe Némée. Il y avait six métopes à l'opisthodome, et Pausanias compte six travaux : chacun aurait sa métope, et une seule n'offrirait pas assez de place pour Hercule et la nymphe, quoiqu'il fût très-convenable de l'unir à Hercule triomphant du lion de Némée, le premier de ses douze exploits, accompli dans sa jeunesse, et l'un de ceux auquel il attachait le plus de prix. J'avoue que je vois avec quelque peine que la restitution de M. Blouet fait jouer à cette figure importante un rôle dans la chasse des oiseaux stymphalides, l'un des moins brillants des travaux d'Hercule, et celui qui prête le moins à la sculpture. Enfin, cette jolie nymphe suivra la destinée que les architectes et les archéologues finiront par lui assigner d'une manière positive, si cela est possible.

Il est plus que vraisemblable que les cheveux, la barbe et beaucoup d'autres parties des figures de ces bas-reliefs étaient peints, pratique constante employée par les anciens dès les premiers temps dans l'architecture et pour la sculpture monumentale, ainsi que l'ont parfaitement prouvé, d'après les recherches faites sur les monumens grecs, M. Quatremère de Quincy, M. Hittorf, et nouvellement M. Letronne dans les *Lettres d'un antiquaire,* etc. C'est sans doute en raison de ce coloriage, que le temps a enlevé à nos bas-reliefs, qu'on se sera contenté d'ébaucher avec soin les cheveux et la barbe des figures et d'en adoucir la surface, sans en exécuter les détails qui auront été rendus au moyen de la peinture. On croit apercevoir encore quelques traces de couleur rouge sur plusieurs parties de ces bas-reliefs. Ces cheveux, dans un tout autre système que ceux des figures d'Égine, ne représentent pas des chevelures artificielles. Les barbes n'ont pas non plus la même forme, et elles sont plus arrondies. Il en est de même des yeux, qui ont moins de saillie que

ceux d'Égine, et dont les paupières, moins sèches et moins cernées, ne se relèvent pas vers le coin extérieur. Les bouches diffèrent aussi de celles d'Égine, et les lèvres ne remontent pas dans les angles. Tout dans ces figures indique un autre style que celui d'Égine, et une imitation plus exacte et moins conventionnelle de la nature. [Haut. 1^m,543 = 4 pi. 9 po.]

211 C. Taureau de Crète, *marbre pentélique*, pl. 95 *bis*.

Les fragmens très-considérables du combat d'Hercule contre le taureau de Crète font vivement regretter ce qui est perdu. Ils se composent de trois grands morceaux. Hercule entièrement nu (1), le corps penché en arrière, se jetant sur la droite du taureau qui cherche à lui échapper, saisissait de la main gauche le mufle ou une des cornes de l'animal furieux, dont il attirait avec force la tête vers lui, tandis que de la main droite il le frappait de sa terrible massue : c'est du moins ce que peut faire présumer l'attitude d'Hercule et la direction des muscles des

(1) Hercule ne combattait pas toujours nu, ou couvert d'une simple peau de lion, et avec l'arc et la massue, comme le représentent, en général, en faveur de la sculpture, la plupart des bas-reliefs qui nous sont parvenus. De même que les héros et même les dieux d'Homère, il avait, pour attaquer et pour se défendre, de solides et brillantes armes. C'est ainsi, probablement, que les plus anciens monumens devaient l'offrir dans les combats, et c'est ainsi que nous le présentent beaucoup de peintures de vases d'ancien style, ou de celles qui, en étant des imitations, ont dû être faites d'après les plus anciennes traditions de la poésie et des arts. Le petit poëme connu sous le nom de *Bouclier d'Hercule*, attribué à Hésiode, quoiqu'il soit bien présumable qu'il n'est pas plus de lui que le *Bouclier d'Achille*, dans l'Iliade, n'est d'Homère, donne, v. 122 et suiv., des détails curieux sur l'armure complète d'Alcide partant pour combattre Cycnus, fils de Mars. De même que celle du fils de Thétis, c'était un merveilleux ouvrage de Vulcain. Enrichie de tous les métaux, elle était encore bien plus admirable par le travail du divin ouvrier que par l'éclat et le prix de la matière. Aussi a-t-on quelque raison d'être étonné, ainsi que pour le bouclier d'Achille, qu'à une époque où les arts n'étaient pour ainsi dire pas encore nés en Grèce, et trois cents ans avant Cypsélus, dont le coffre, orné de sculptures et de peintures, d'après ce qu'en dit Pausanias et ce qu'on rapporte des arts de la Grèce d'alors, devait être un ouvrage très-grossier, on peut être étonné, non pas qu'il y eût alors en Grèce des armes aussi belles, ce qui n'est guère possible, mais même qu'Hésiode eût pu avoir l'idée d'ouvrages qui auraient exigé la connaissance et la pratique de tous les procédés de la fonte, de l'alliage des métaux, de la toreutique et de la ciselure. Ainsi, l'on peut, sans scrupule, enlever à Hésiode le bouclier d'Hercule, comme à Homère celui d'Achille, et en faire honneur à quelque poëte des temps brillans où les arts de la Grèce se jouaient des difficultés et produisaient des chefs-d'œuvre. Ceux de la toreutique exaltèrent l'imagination des poëtes : elle s'en empara, et les vastes boucliers des héros offrant un large champ à leurs descriptions, ils chargèrent Vulcain de les couvrir des plus riches compositions. Ils ne songeaient pas que les merveilles des arts qu'ils faisaient exécuter à ses mains divines, bien loin de convenir aux temps rudes et grossiers des héros qu'ils revêtaient de ces armes, ne pouvaient pas même avoir été conçues par Homère et par Hésiode, auxquels ils attribuaient ces descriptions. Quoi qu'il en soit, voici de

épaules, car les bras n'ont pas été conservés. Cette pose a beaucoup d'analogie avec celle de Thésée domptant le taureau de Marathon, dans une peinture de vases (1). Les cuisses et les jambes du héros n'existent plus en entier; mais d'après la disposition du corps, et par ce qui reste du haut des cuisses et des jambes, on voit qu'il étendait la jambe gauche en avant et que tout le poids de son corps portait sur la droite, repliée sous lui, à peu près comme on le voit sur la belle coupe de la collection Albani (2). La tête du taureau devait être d'une forte saillie : elle a été détachée et ne s'est pas retrouvée. La tête et le torse d'Hercule, bien conservés, et où l'on reconnaît toute la fraîcheur du travail, sont d'un beau caractère et d'un dessin habile et très-ferme, qui, dans bien des parties, ne ferait pas tort à l'école des plus belles sculptures du Parthénon. [Larg. 1^m,570 = 4 pi. 10 po.]

211 D. Chevaux de Diomède, pl. 195 *bis*.

Il est possible que ce fragment, qui ne nous a conservé que la partie supérieure de la tête et du cou d'un cheval, appartienne au bas-relief où

quelle manière Hercule est armé dans le poëme qui passe pour être du chantre d'Ascrée : le héros entoure ses jambes de ses brillantes CNÉMIDES d'*orichalcum*, magnifique présent de Vulcain; il couvre ensuite sa poitrine d'une belle CUIRASSE d'or artistement travaillée : c'était Minerve qui la lui avait donnée lorsqu'il entreprit ses premiers exploits. Le fils d'Alcmène arme ses épaules d'ÉPAULIÈRES de fer pour les défendre. Il passe sur sa poitrine et rejette sur son dos son CARQUOIS rempli de FLÈCHES terribles et qui donnent la mort. Le poëte ajoute qu'à la pointe de ces flèches était la mort, et qu'elles étaient humides de larmes. Le milieu, où le bois en est très-long, poli, et des plumes d'un aigle noir en cachent l'extrémité inférieure. Hercule saisit sa redoutable LANCE armée d'une pointe d'airain; il couvre son vaste front d'un CASQUE habilement fait en fer ou en acier, *adamas*, et qui, s'appliquant bien aux tempes, protége la tête du héros. La dernière pièce de son armure est son immense BOUCLIER, impénétrable, de toutes les couleurs, et où brillent le gypse, l'éclatant ivoire, l'*electrum*, l'or resplendissant, entremêlés de cercles noirs. On ne voit pas trop comment le gypse, le plâtre, mots par lesquels on traduit τίτανος, pouvaient entrer dans la composition de cet admirable bouclier, et il est à croire que l'on ne connait pas bien ce que Hésiode entend par le *titanos* qui était probablement un métal. Je n'entrerai pas dans les détails de ce bouclier, sur lequel, comme sur celui d'Achille, la poésie a accumulé une foule de sujets les plus variés. Il est assez singulier que parmi les armes d'Hercule on ne trouve pas son ÉPÉE qu'on lui voit souvent sur les monumens, à moins que son ἔγχος, v. 135, ne soit pris ou pour une lance, ou pour une épée. Cependant, comme le poëte parle de la *pointe en airain*, cette expression donne plutôt l'idée d'une lance que d'une lame d'épée. Il n'est pas non plus question de l'ARC qu'Hercule maniait avec tant de force et d'adresse, et le poëte, décrivant les flèches, a cru pouvoir se dispenser de parler de l'arc, l'un n'allant pas sans l'autre. Il est naturel aussi que, revêtant le héros d'une armure étincelante de richesse et de beauté, il ait passé sous silence sa noueuse MASSUE et sa PEAU DE LION; ce n'était pour ainsi dire que la petite tenue d'Alcide, qui ne les employait que pour des exploits vulgaires, et qui n'eussent pas été convenables, dans l'étiquette héroïque, pour un combat entre le fils de Jupiter et le fils de Mars.

(1) Millin, *Peintures de vases, etc.*, I, 43.

(2) Winckelmann, *Mon. inéd.*, pl. 64.

Hercule faisait dévorer le féroce Diomède par ses propres chevaux habitués par lui à se repaître de chair humaine. Mais ce pourrait être aussi un reste du cheval de l'amazone Hippolyte vaincue par Hercule. Cependant ce qui ferait pencher pour le bas-relief de Diomède, c'est que ce fragment a été trouvé vers la façade antérieure du temple et que cet exploit d'Hercule faisait partie des sculptures de ce côté. Quelque peu considérable que soit ce fragment, on y retrouve une sculpture ferme; et l'œil du cheval bien enchassé et saillant, annonce de la race et suffit à indiquer un caractère qui devait se rapprocher de celui des belles têtes de chevaux du Parthénon.

211 E. Héros abattu, pl. 195 *bis*.

Un autre grand fragment n'offre que les jambes d'Hercule qui appuie avec force son pied gauche sur la cuisse d'un guerrier abattu, et dont on aperçoit une très-petite partie de la tête âgée et barbue sous le grand bouclier dont il se couvre. On voit que sa joue était presque entièrement recouverte par les côtés de son casque. Sa cuirasse est terminée dans la partie inférieure par le petit jupon que l'on voit à cette armure dans les figures d'Égine et sur des vases antiques peints. Il est à croire que ce guerrier terrassé par Hercule est le roi Diomède plutôt que Géryon, auquel on aurait donné trois corps, comme sur d'autres bas-reliefs, ou seulement un corps et trois têtes, ainsi qu'il est représenté sur un vase grec peint, publié par M. Millingen (1), et dans un grand, beau et très-curieux bas-relief du Musée de Toulouse (2). M. Raoul-Rochette affirme que ces fragmens appartenaient au sujet de Géryon, ce qui cependant serait sujet à des discussions. Quant aux trois corps de ce héros, dont il croit apercevoir de légères indications dans le bas-relief, il ne m'a pas été possible d'en découvrir la moindre trace; M. Welcker ne fait pas de difficulté d'admettre Géryon, mais il est vrai qu'il n'a pas eu sous les yeux le bas-relief.

211 F, 211 G., voir p. 555.

211 H. Sanglier d'Érymanthe, pl. 195 *bis*.

Ce petit fragment n'offre que l'extrémité du boutoir du terrible sanglier, avec ses défenses, et c'est tout ce qu'Olympie nous a conservé de cet exploit d'Hercule. Si on pouvait hasarder un mot sur un si faible débris, on dirait que la bouche entr'ouverte de l'animal et la langue qui semble avancer laisseraient croire qu'il est aux abois. C'est certainement par distraction que, pag. 20 et 21, M. C. Lenormant parle du sanglier de Calydon au lieu de celui d'Érymanthe.

Parmi les autres fragmens de nos bas-reliefs d'Olympie, M. C. Lenormant, pag. 22, reconnaît Atlas dans une de nos têtes. Je ne saurais être tout à fait de son avis qui ne me semble pas assez appuyé, et nos trois

(1) *Peintures antiques et inédites de vases grecs*, pl. XXVII.

(2) Voy. plus bas, p. 581.

têtes i, k, l, ne me paraissent pas offrir un caractère différent de celui de la tête d'Hercule combattant le taureau de Crète. Ce même savant, pag. 35, cite le *galbe allongé* des figures d'Égine; il me semble que c'est tout le contraire et, qu'en général, les figures de cette école, du moins celles que nous connaissons, sont d'un galbe assez court : elles ont la tête forte et ne sont pas de proportions élevées. M. Lenormant compare le style de nos bas-reliefs à celui de la figurine en bronze jadis du Musée Nani et aujourd'hui de la collection du comte de Pourtalès Gorgier. Il m'est impossible d'y trouver les moindres rapports soit pour l'ensemble du style, soit pour le dessin et les détails, et il n'est pas facile d'établir des comparaisons entre de grands fragmens de personnages *âgés* d'un travail soigné et une figurine *jeune* de quatre pouces faite sans étude. Très-loin d'ailleurs de regarder cette figurine comme ayant la haute antiquité qu'on lui donne (1), je ne crois pas qu'on puisse la citer comme exemple et comme preuve irréfragable. N'est-ce pas faire un bien mince éloge de beaux bas-reliefs que de les rapprocher de cette pauvre petite figurine qui n'est probablement qu'une imitation très-libre de l'ancien style faite dans des temps postérieurs, et dont le dessin plus que médiocre et très-maigre ne ressemble en rien à celui de nos bas-reliefs qui est soutenu et ferme, sans dureté ni roideur.

Je ne conçois pas trop ce que M. Lenormant, en parlant de nos sculptures, entend, p. 25, par ces paroles : *les extrémités irréprochables, sous le rapport de l'intention, manquent de variété, suivant l'âge, le sexe des personnages.* Comment peut-on le savoir et les juger d'une manière si positive, puisque de toutes les extrémités, probablement une trentaine de pieds et autant de mains de cette suite de personnages qui formaient cette série de bas-reliefs, il ne reste que les deux pieds de la femme, l'un de ceux d'Hercule, très-fracturé dans le fragment 211 E, et une partie du pied du même héros posant sur le lion de Némée? Car on ne peut pas faire entrer en ligne deux fragmens de pieds *m*, *n*, et une main *o*, qui appartenaient on ne sait à qui. Il me semblerait donc que ce serait établir, d'après des données bien incomplètes et bien insuffisantes, un jugement et un jugement décisif sur la variété que pouvaient présenter, et encore *suivant le sexe et l'âge des personnages* qui n'existent pas, des bas-reliefs considérables dont il reste trop peu de chose pour que nous puissions nous former une idée complète de leur ensemble.

212. TRAVAUX D'HERCULE, n° 469, pl. 196.

Les bas-reliefs dont nous allons nous occuper proviennent d'un sarcophage; mais il faut qu'ils aient été mutilés dans leurs angles, car on n'y voit plus, comme lorsqu'ils faisaient partie de la collection Borghèse, les petites colonnes qui indiquaient une disposition architecturale telle que l'offrent les bas-reliefs que donne Visconti, vol. IV, pl. 42 du Musée Pio-Clémentin. Ce célèbre antiquaire pense que, parmi les motifs qui purent

(1) Voy. *Mélanges d'antiquités*, p. 24-36.

engager à représenter si souvent les travaux d'Hercule sur les sarcophages, on doit compter les allusions que l'on faisait de ces exploits avec les vicissitudes de la vie, et que sous l'image de ce héros on offrait les combats de la vertu contre les vices et les triomphes que le courage et la force d'âme lui font remporter; et c'est aussi l'opinion de plusieurs anciens philosophes.

Sous le rapport de l'exécution, en général assez lourde et grossière, et même sous celui de la composition, nos bas-reliefs ne peuvent pas soutenir la comparaison avec ceux du Musée du Vatican et du bel autel du Capitole (1); mais ils présentent plusieurs particularités curieuses que l'on ne trouve ni dans les ouvrages de l'art, ni dans les mythographes qui ont traité ces sujets. Peut-être, au reste, ne sont-elles dues qu'à l'imagination du sculpteur qui, s'écartant des traditions reçues, pouvait bien ne pas admettre les détails qu'elles avaient transmis, puisqu'il s'éloignait de l'ordre suivi dans les autres bas-reliefs. Les quatre premiers sujets, pl. 196, sont d'accord avec le récit de Diodore, et dans les autres, pl. 197, on ne retrouve ni la série adoptée par cet écrivain, ni celle d'Apollodore; et ce serait plutôt celle que donne une épigramme de l'anthologie grecque dont l'auteur est incertain (2). Les quatre premiers travaux sont mieux entendus dans leur ensemble, et d'un meilleur style que les suivans; et il se pourrait que, pour cette partie, notre sculpteur eût eu sous les yeux un ancien original qui lui fut d'un grand secours, et que, n'ayant pas la même ressource pour les autres sujets, il se fût montré très-inférieur lorsqu'il eût été abandonné à ses idées et à son propre talent.

Parmi les bas-reliefs connus des travaux d'Hercule, il en existe un dans la galerie de Florence (3) qui, pour plusieurs parties, a de très-grands rapports avec ceux du Musée royal, et il ne sera pas sans intérêt de faire le rapprochement de ces deux monumens.

Le premier des travaux du héros de Tirynthe, dans notre bas-relief, est, de même que dans tous les autres, sa victoire sur le lion terrible qui désolait la forêt et les environs de Némée, et des monts Trétos et Apesas, en Argolide, sur ses confins avec l'Élide, et tous les auteurs assignent à cet exploit la première place parmi ceux qui lui furent imposés par Eurysthée, roi de Mycènes. Mais il ne faut pas confondre ce lion avec celui qu'Alcide, quelque temps auparavant, avait combattu et tué sur le Cythéron. Ce lion, le fléau de Némée, était sans doute destiné à exercer contre les hommes les vengeances des dieux. Aussi l'avaient-ils rendu invulnérable. Cet animal féroce avait pour repaire la caverne d'Amphise, ou plutôt Amphistome (à deux issues) (4), au pied d'un mont qu'elle traversait, ce qui avait fait donner à cette colline le nom de *Trétos* (percé). Hercule vint près de là, à Cléone, où il reçut l'hospitalité dans la maison de Molorchus. En entrant

(1) Voy. *Mus. Pio-Clem.*, vol. IV, pl. *b* II, *b*. III. — *Reflessioni antiquarie sulle sculture Capitoline, etc.*, par Lorenzo Re, gravées par Ferd. Mori; Rome, 1806; vol. I, p. 105, pl. XIX.

(2) Voy. *Anthol. pal.*, v. 2, p. 651, n° 92.

(3) *Real galeria di Firenze*, Série IV, t. III, pl. 104.

(4) Voy. Hygin, édition de Muncker, fab. XXXI.

dans la forêt, Hercule se fit, selon Apollodore et Pausanias, une massue avec un olivier sauvage, et Diodore dit qu'elle lui fut donnée par Vulcain avec une cuirasse. A l'approche du héros, le lion se retira dans son antre, dont Hercule ferma une des deux issues; il entra alors dans la caverne, et, comme ses flèches si redoutables eussent été sans effet sur le monstre, il n'y eut pas recours, et, dédaignant même de se servir de sa massue, il la jeta, et attaqua corps à corps le lion et l'étouffa. L'ayant chargé sur ses épaules, il le porta à Eurysthée. Ce fut alors que ce faible tyran, craignant l'invincible courage du fils de Jupiter, que le destin lui avait soumis, lui défendit d'entrer à l'avenir dans Mycènes, et il se fit faire une cuve d'airain qu'il fit enfoncer en terre pour s'y cacher au besoin. La plupart des bas-reliefs, des pierres gravées et une peinture d'Herculanum, vol. IV, pl. 19, offrent Hercule étranglant le lion qu'il combat face à face et qu'il serre entre ses bras, à la vigueur desquels rien ne pouvait résister. Nous avons vu, p. 559, que chez Théocrite il attaque et étouffe le lion en le saisissant par derrière, manière plus sûre de lutter; mais moins digne de l'indomptable courage d'Hercule. Notre bas-relief et celui de Florence présentent le moment où le lion vient d'être abattu par le héros. La pose des deux animaux féroces est à peu près la même, ainsi que celle d'Hercule. Cependant elle est mieux motivée dans le monument de Florence, où Hercule saisit par une des pattes de derrière le lion qu'il a vaincu, et qu'il s'apprête à enlever sur ses épaules. Il en devait être de même dans le bas-relief qui a servi de modèle au nôtre, et le sculpteur copiste n'a pas bien compris la partie fracturée dans son original; aussi l'attitude de notre lion n'est pas aussi naturelle et ne se lie pas avec celle d'Hercule. Ici, la tête du héros, de même que les trois qui suivent, est due à la restauration; mais, ainsi qu'on les voit dans d'autres bas-reliefs, et entre autres dans celui de Florence, elles doivent être jeunes et imberbes, ces quatre premiers travaux ayant été accomplis dans la jeunesse du fils d'Alcmène. Cependant on n'a pas toujours eu égard à cette variété d'âge, et il y a des bas-reliefs où Hercule porte une barbe épaisse dans tous ses travaux. A sa droite est à demi couchée au pied d'un arbre la nymphe de Némée, fille d'Asope, qui rend grâce à Hercule d'avoir délivré sa forêt du désastreux animal. Un bas-relief du Musée Pio-Clémentin, vol. IV, pl. 41, offre cette nymphe assise à quelque distance, et attendant l'issue de cette terrible lutte. Sur notre marbre, le lion, en tombant, pose une de ses pattes de derrière sur les genoux de la nymphe : le sculpteur aurait-il eu l'intention de rappeler un passage d'Hésiode (1) qui, en disant que le lion se retirait dans les profondeurs de la forêt de Némée, emploie un mot (γοῦνος), qui signifie à la fois *genou* et un réduit, un repaire?

Après avoir vaincu le lion de Némée, Hercule eut à combattre une hydre qui portait l'effroi dans les marais de Lerne, en Argolide : elle était de race divine, et fille de Typhon et d'Échidna, et la jalouse Junon, en haine d'Hercule, l'avait nourrie de ses propres mains (2). Cette hydre énorme, ou ce serpent aquatique, ainsi que l'indique ce mot (ὕδωρ, eau), suivant

(1) Hésiode, *Théog.*, p. 329. (2) *Théog.*, v. 313.



Philammon, cité par Pausanias (1), se tenait sous un grand platane qui ombrageait la fontaine Amymone. Elle avait, selon les mythographes, plusieurs têtes; mais ils ne sont pas d'accord sur le nombre de celles qu'ils lui donnent. Pausanias dit qu'elle n'en avait qu'une, et que ce fut Pisandre de Camire qui, pour produire plus d'effet dans ses descriptions poétiques, lui en donna le premier plusieurs. Suivant les uns, elle en avait cinquante et même cent; d'autres ne lui en accordent que sept ou, avec Apollodore (2), neuf; sur des médailles grecques elle en a sept. On veut aussi qu'il y en eût une de femme, et celle-ci était immortelle; les autres répandaient un noir venin, et, lorsqu'elles étaient abattues, il en renaissait d'autres. Les bas-reliefs et les peintures antiques des vases représentent l'hydre d'après ces différentes traditions. Notre monument, ainsi que celui de Florence, offre le monstre que combat Hercule avec une tête de femme qui rappelle celle de Méduse, et ces énormes serpens et le reste de son corps qui en a la forme, s'enlacent autour d'une des jambes du héros, ce qui se prêtait à grouper Hercule avec le monstre, et c'est d'ailleurs d'accord avec le récit qu'Apollodore fait de ce combat. Un bas-relief du Vatican (3) donne à l'hydre le haut du corps, la tête et les bras d'une belle femme. Comme il s'agit plus ici de productions des arts que d'interpréter les caprices de la mythologie, je n'entrerai pas dans l'examen du sens historique ou allégorique que l'on peut donner à cette fable. Il est aussi presque inutile de rappeler que, pour venir à bout de l'hydre, Hercule fut obligé de se servir du secours de son neveu Iolaüs, qui, pour empêcher les têtes de renaître, les brûlait avec un fer chaud à mesure que le héros les coupait avec sa harpê ou son épée recourbée; et l'on sait qu'il dut cet expédient aux conseils de Minerve. On voit aussi dans des peintures antiques le cancre qui mordait Hercule au talon, et qu'il tua au commencement du combat. La manière dont l'hydre est représentée dans notre bas-relief ne me permet pas d'omettre que ce fut cette tête immortelle de femme qu'Hercule enterra sous une grosse pierre sur le chemin de Lerne à Éléonte.

Un sanglier d'une grandeur monstrueuse ravageait le mont Érymanthe, situé dans la Psophide, contrée de l'Arcadie. Eurysthée commanda à Hercule, pour troisième entreprise, de le lui apporter vivant. Le héros part, s'arrête chez le centaure Pholus, où il prend part à la rixe violente et au combat que la passion pour le vin avait excités parmi les centaures. En arrivant au mont Érymanthe, Hercule attaque le redoutable animal, le poursuit pendant longtemps à travers des neiges profondes; il le force, l'enlève et le porte à Eurysthée, qui, saisi de frayeur au bruit de son arrivée subite, se cache dans sa cuve d'airain. C'est le moment que représentent plusieurs bas-reliefs que j'ai déjà cités (4), une peinture d'Herculanum et, parmi un bon nombre de vases italo-grecs et étrusques, un très-beau vase de fabrique sicilienne et d'ancien style, dont M. le duc de Luynes a fait hom-

(1) *Cor.*, c. XXXVII.
(2) L. II, c. 5, 2.
(3) *Mus. Pio-Clem.*, vol. IV, pl. 42.
(4) *Mus. Pio-Clem.*, vol. IV, pl. 42. — Millin, *Galerie mythol.*, vol. II, pl. 117.



mage à Sa Majesté Charles X, et qui fait aujourd'hui un des ornemens des salles des vases du Musée royal. Notre bas-relief devait offrir la même scène, et l'on y verrait sans doute Eurysthée sortant à moitié de sa cuve et élevant les bras au ciel, si notre sculpteur eût été plus au fait des traditions mythologiques. Mais il est assez probable que cette partie était fracturée dans le monument qui lui servit de modèle, et qu'il remplaça Eurysthée par une flamme qui s'élève de la cuve, et dont il n'est pas question dans les auteurs anciens. C'est aussi par l'ignorance du restaurateur du bas-relief de la galerie de Florence (1) que l'on voit à Eurysthée une tête de vieillard, et l'on pourrait en dire à peu près autant du bas-relief d'Omphale et d'Hercule, donnée par Millin (2), et de celui qu'a publié Zoéga (3), où le roi de Mycènes est sous la figure d'un enfant, à moins que ce ne soit une sorte d'emblême de sa timidité.

Parmi les cinq biches que Diane honorait d'une faveur particulière, il en était une infatigable, aux pieds d'airain, et dont la tête était ornée de ramures d'or. Si elle échappait à toute poursuite, elle avait encore, à ce qu'il paraît, d'autres moyens de défense; car, si l'on en croit Quintus de Smyrne, l. VI, v. 226, de ses naseaux s'élançaient des flammes dévorantes. Eurysthée ordonna à Hercule de lui amener vivant cet animal extraordinaire. Le héros, dont l'agilité égalait la force, poursuivit pendant un an cette biche. Il la joignit enfin sur les bords du Ladon, et était sur le point de la saisir, lorsque Diane s'y opposa, et le menaça de ses flèches. Cependant, apaisée par les prières d'Hercule, la déesse lui permit de s'en emparer, et de mettre à fin la tâche que lui avait imposée Eurysthée.

212. TRAVAUX D'HERCULE, n° 499, pl. 196. (Ce devrait être 213 et pl. 197.)

En examinant ce bas-relief et le précédent, on reconnaît que le sculpteur, après avoir suivi, pour les quatre premiers travaux de la première partie, la tradition de Diodore de Sicile, s'en est entièrement écarté pour les autres, et qu'il ne s'en est pas rapporté davantage à Apollodore, avec lequel il est aussi peu d'accord qu'avec l'historien de Sicile. Parmi les traditions qui nous ont été transmises sur la suite des travaux d'Alcide, p. 553, on n'en trouve pas qui aient pu servir de guide à notre sculpteur, qui peut fort bien n'en avoir pas pris, et qui aura disposé ses sujets à peu près à sa fantaisie, et sans avoir égard à ce que lui offraient les monuments qui l'inspiraient, et les récits des poëtes et des historiens. Cependant il ne paraît pas que la série des exploits imposés à Hercule par Eurysthée soit livrée à l'arbitraire par Diodore, et encore moins par Apollodore; elle est au contraire très-motivée. L'on y voit l'intention bien formelle du roi de Mycènes d'éloigner le plus possible de ses états ce fils redoutable de Jupiter, qui, par sa mère Alcmène et son père putatif Amphitryon, remontant à Persée, de

(1) *Real galeria de Firenze,* serie IV, t. III, pl. 104.

(2) *Galerie mythol.*, vol. II, pl. 117.

(3) *Bassi-rilievi*, t. II, p. 50.

même qu'Eurysthée, pouvait avoir envie, malgré les ordres du destin, de lui disputer le royaume de Mycènes, d'Argos et de Tirynthe, dont s'était emparé, sur les héritiers d'Électryon, grand-père maternel d'Hercule, Sthénélus, frère d'Électryon et père d'Eurysthée (1).

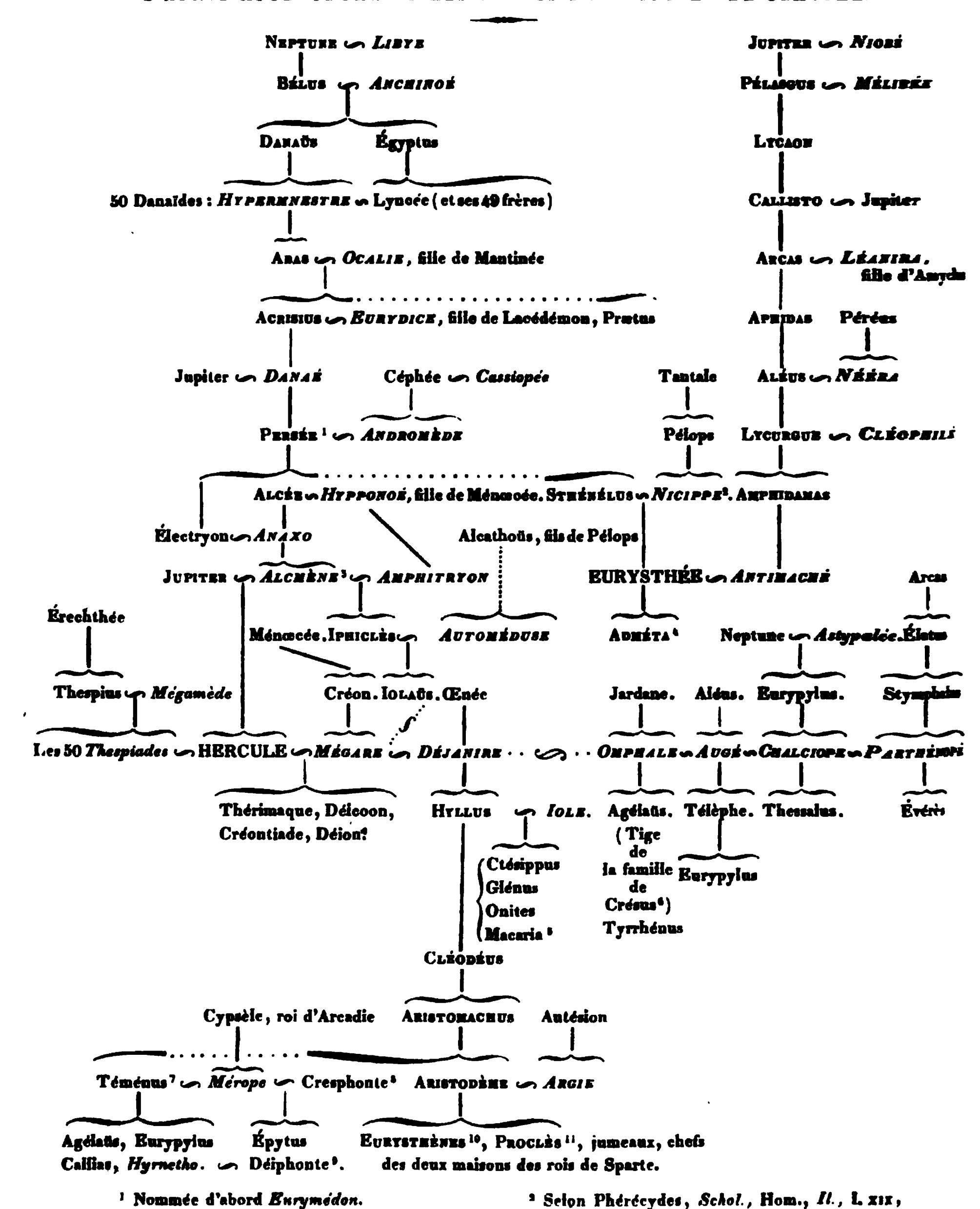
Après avoir exercé dans le Péloponèse le courage indomptable d'Hercule, et son goût pour les aventures les plus hasardeuses, Eurysthée, effrayé des succès inattendus du héros et de sa force invincible, espéra qu'il ne se tirerait pas avec autant de bonheur d'exploits plus périlleux dans des contrées lointaines. Et dût-il y réussir, le roi de Mycènes trouvait d'ailleurs un grand avantage et plus de sécurité à mettre entre le héros et lui des distances qui rassuraient ses craintes pusillanimes et lui laissaient le temps de prendre ses précautions. Ce fut sans doute dans cette vue que, faisant courir à Hercule les hasards de la mer, il l'envoya débarrasser la Crète du taureau au souffle de flammes, aux pieds d'airain, célèbre par l'inconcevable passion de Pasiphaé, et qui portait partout le ravage dans cette île. Hercule étant revenu sain et sauf, Eurysthée le fit partir pour la Thrace, pays barbare dont les peuples féroces pouvaient rendre au héros le retour difficile, si tant était qu'il pût vaincre Diomède et ses chevaux anthropophages. L'on trouve bien là un des traits de la crédulité des Grecs de tous les temps, dont l'imagination vive se plut toujours à revêtir de merveilleux tout ce qui se passait loin d'eux. Il est bien à croire qu'Eurysthée ne s'intéressait pas plus aux victimes de la férocité des cavalles du roi Diomède, qu'il ne craignait les armes des Amazones qui ne les avaient pas encore portées dans le Péloponèse. Mais leur pays bordant le Pont-Euxin, dont on racontait tant de prodiges, était pour ce temps là fort éloigné du

(1) Deux des fils de Persée et d'Andromède, Alcée et Sthénélus, formèrent les deux branches d'Amphitryon et d'Eurysthée, cousins germains. Alcmène, mère d'Hercule, était fille d'Électryon, fils de Persée, et qui l'avait eue de sa nièce Anaxo, fille d'Alcée. Ainsi, par sa mère, ce héros remontait à Persée. Nicippe, femme de Sthénélus, père d'Eurysthée, était fille de Pélops, et elle avait transmis à son fils bien des droits sur le Péloponèse. Il avait d'ailleurs contracté une alliance importante en épousant Antimaché, descendant de Pélasgus à la troisième génération. Mais quoique Eurysthée, petit-fils de Persée, fût plus près qu'Hercule de ce héros d'une génération, si l'on regarde le fils d'Alcmène comme fils d'Amphitryon, et de deux, s'il était considéré comme fils de Jupiter et d'Alcmène, arrière-petite-fille de Persée, il faut que les droits à la couronne de Mycènes fussent susceptibles de contestation entre Sthénélus et ses neveux Amphitryon et Électryon, qui y régnèrent tour à tour. En effet, la tradition, faisant intervenir et le destin et Junon, avait transmis qu'il avait été décidé que celui des enfans dont étaient en même temps enceintes Nicippe, femme de Sthénélus, et sa nièce Alcmène, naîtrait le premier, aurait sur l'autre la suprématie; ce qui ressemble bien à une transaction pour fixer un terme à de longues discussions entre deux familles. Celles-ci étaient assez puissantes pour que l'on mît en jeu Jupiter et Junon. Si la famille de Sthénélus eut l'avantage par la naissance d'Eurysthée, qui devança celle du fils d'Alcmène, la famille de celle-ci se consola en faisant son héros fils de Jupiter, et en rejetant cette naissance plus tardive et toutes les traverses auxquelles ce hasard donna lieu sur la constante malveillance et sur la jalousie de la reine des dieux.

royaume de Mycènes, et en y envoyant Hercule, Erysthée avait quelque raison de se flatter qu'il ne le reverrait plus. Il en revint cependant, et vic-

GÉNÉALOGIE D'HERCULE ET D'EURYSTHÉE

D'APRÈS APOLLODORE ET LES TABLES DE HEYNE ET DE CLAVIER.



[1] Nommée d'abord *Eurymédon*.

[2] Selon Phérécydes, *Schol.*, Hom., *Il.*, l. XIX,

torieux. Alors il lui est ordonné d'aller aux confins de l'Occident, en Ibérie, enlever les troupeaux que le triple et terrible Géryon faisait garder

AUTRES FEMMES DONT HERCULE EUT DES ENFANS.

D'*Épicaste*, fille d'Augias, THESTALUS.

D'*Astydamie*, fille d'Amyntor, CTÉSIPPUS.

D'*Autonoé*, fille de Péréus, TLÉPOLÈME.

Aléus, petit-fils d'Arcas et père d'Augé, est à la cinquième génération avant Hercule. Il faut qu'il ait été père d'Augé à un âge très-avancé, et qu'elle ait été maîtresse d'Hercule étant très-jeune.

Il en est de même d'Autonoé, dont le père *Péréus* était aussi petit-fils d'Arcas.

De *Balettia*, fille de Balétus, BRETTUS. Ét. de Byz., v. Βρέττος. Clavier, sur Apollod., t. II, p. 332.

De *Bolya*, OLYNTHUS. Athénée, l. VIII, p. 334; Clav., *ibid.*

De *Celtina*, fille de Brétannus, CELTUS. Parthen., *Narr.* XXX; Clav., *ibid.*

De l'*Échidne*, AGATHYRSUS, GÉLON et SCYTHÈS. Hérod, l. IV, c. IX; Clav., p. 331.

Évandre (d'une des filles d'), PALANS. Den. d'Halic., l. I, c. XLIII; Clav., p. 332.

D'une Hyperboréenne, LATINUS. Den. d'Halic., *ibid;* Clav., *ibid.*

D'*Hébé*, fille de Jupiter, Hercule, qui l'épousa dans le Ciel, eut ALEXIARÈS et ANICETUS.

De *Malide*, esclave d'Omphale, ACELLAS. Ét. de Byz., v. 'Ακέλη. Clav., p. 331.

De *Midée*, fille de Phylas, roi des Dryopes, ANTIOCHUS, héros éponyme d'une tribu d'Athènes. Diod., l. IV, c. XXXI; Clav., *ibid.* Cette famille parvint à la douzième génération jusqu'à Telestés.

De *Myrto*, fille de Ménœtius et sœur de Patrocle, EUCLIA. Plut., v. d'Aristide, c. XX; Clav., *ibid.*

De *Phyllo*, fille d'Alcimèdon, ECHMAGORAS. Paus., *Arc.*, c. XII; Clav., *ibid.*

De *Rhéa*, AVENTINUS. Virg., *Éné.*, l. VII, v. 657; Clav., *ibid.*

Hercule eut de femmes dont on n'a pas les noms : ANTÉON, de qui prétendait descendre M.-Antoine. Plut., v. de M.-Antoine, c. IV; Clav., *ibid.* — AZON, fondateur de Gaza. É. de Byz., v. Γάζα. Clav., *ibid.* — BRENTUS. Ét. de Byz., v. Βρεντέσιον. Clav., *ibid.* — CYRNUS, fondateur de l'île de Corse. Servius, *Ad. Virg.*, egl. IX, v. 30. — PHÆSTUS. Pausan., *Cor.*, c. VI; Clav., *ibid.* — PANDÉE, fille qu'il avait eue aux Indes avec beaucoup d'autres enfans. Arrien. *Anab.*, c. VIII; Clav., *ibid.*

Les filles de Thespius ou Thestius furent les premières femmes que connut Hercule, âgé alors de 18 ans. Ce héros n'était pas grand; on ne lui donnait que cinq pieds trois ou quatre pouces. Mais à sa beauté et à la fierté de son regard, dit Apollodore, on reconnaissait à l'instant le fils de Jupiter. D'après les calculs d'Apollodore, Hercule serait né 101 ans avant la prise de Troie, et mort 53 ans avant ce célèbre événement, à l'âge de 48 ans. Alcmène et Eurysthée lui survécurent.

Fils qu'Hercule eut des filles de Thespius qu'il rendit mères dans une nuit, selon les uns; en sept jours, selon d'autres, et en cinquante, suivant quelques auteurs.

Si, comme l'avance Apollodore, ces cinquante filles de Thespius étaient toutes filles de la même mère, Mégamede, en supposant que la plus jeune, *Hippocrate*, n eut que 14 ou 15 ans lorsque Hercule la connut; que Mégamède ait eu plusieurs jumelles, et qu'elle ne se soit jamais reposée de ses couches si souvent répétées, on voit que l'aînée, *Procris*, devait être fort âgée lorsque Thespius la livra à Hercule, et que sa femme Mégamède avait conservé, bien au delà des termes ordinaires et d'une manière peu vraisemblable, la faculté d'être mère; et ce sont de ces contes qui ne méritent guère d'être discutés.

D'*Aglaé*, ANTIADE; — d'*Anthéia*, N.; — d'*Antiope*, ALOPIUS; — d'*Antippe*, HIPPODROMUS; — d'*Anthis*, LAOTHOÈS; — d'*Argelé*, CLÉOLAÜS; — d'*Asopis*, MENTOR; — d'*Astybie*, CLAAMÉTIDES; —

v. 116, elle se nommait *Amphibia*, et, selon Hésiode, c'était *Artibia*, fille d'Amphidamas.

[3] Sa mère, selon Plutarque, *Thes.*, c. VII, était Lysidice, fille de Pélops, et que Diodore nomme *Eurydice;* Clavier, Apollod., l. II, p. 244, n° 23. Alcmène, après sa mort, épousa Rhadamanthe aux Champs-Élysées. Il est à croire que les dieux la rajeunirent, car à sa mort, ayant survécu à Hercule, elle devait avoir au moins 70 ans.

[4] Alexandre, Iphimèdes, Eurybius, Mentor, Périmèdes, fils d'Eurysthée, furent tués par les fils d'Hercule : parmi ses nombreux enfans, ce héros n'eut qu'une fille, *Macaria*, fille de Déjanire.

[5] Selon Pausanias, elle se sacrifia pour le salut des Héraclides.

[6] Den. d'Halic., l. I, c. XXVIII.

[7] Sa descendance alla jusqu'à ALEXANDRE LE GRAND, à la dix-neuvième génération. Pausanias, *Cor.*, c. XXVIII, donne quatre fils à Téménus : Cisus, Cérynès, Phalcès et Agréus.

[8] Il eut des descendans jusqu'à la neuvième génération, à Euphaès.

[9] Après Déiphonte, elle épousa par force Polyphonte.

[10] De lui à ACROTATUS, roi de Sparte, Euryst h., il y eut vingt-quatre générations.

[11] Jusqu'à EURYDAMIDAS, roi de Sparte, Proclide, vingt-quatre générations. Ce fut à Acrotatus, à Eurydamidas et à ALEXANDRE LE GRAND que se terminèrent toutes les branches des familles descendant d'Hercule et de Déjanire, du moins celles que fait connaître l'histoire.

par le chien Orthrus, frère de Cerbère. Ce fut encore une source de triomphes pour Alcide, qui, chemin faisant, fondait des villes, détruisait des monstres, et se faisait partout aimer des bons et craindre des pervers. Le voyage fut long, et Eurysthée put croire qu'il était à jamais débarrassé d'Hercule. Mais il reparut, et avec lui toutes les frayeurs de son tyran. Que faire alors? Pour le forcer à s'éloigner encore davantage, il l'envoie chez les Hespérides, dans ces contrées où finissait alors le jour, aux extrémités de la terre et du ciel. Hercule triomphe encore; il aide Atlas à supporter le fardeau de la voûte céleste, réussit dans son entreprise et enrichit le Péloponèse des pommes d'or enlevées aux Hespérides malgré l'effroyable dragon qui en avait la garde. Ces traditions, si elles sont très-anciennes, montrent qu'à ces temps d'une haute antiquité on avait déjà certaines notions géographiques, répandues en Grèce par des voyages de terre et de mer entrepris dans des contrées très-reculées. Il ne restait plus à Eurysthée, pour se défaire d'Hercule, d'autre ressource que les enfers; tout lui réussissait sur terre : il avait vaincu les hommes, des géants, des monstres; mais, bien que fils du dieu des dieux, il sentirait peut-être son courage et son bras faiblir en attaquant les immortels. Eurysthée lui enjoint de pénétrer dans le ténébreux empire et d'y enlever Cerbère. Il y avait lieu de présumer que les portes du Tartare se refermeraient sur le téméraire héros, et qu'on lui ferait expier sa folle audace. L'espoir d'Eurysthée fut encore déçu, et tous ses impuissans efforts pour perdre Hercule ne réussirent qu'à égaler sa gloire à celle des dieux, et à lui faire conquérir l'immortalité. On voit que la série des travaux d'Alcide, rapportée par Apollodore, se suit bien, et que les difficultés suscitées au héros et l'intérêt vont toujours en croissant. Il n'en est pas ainsi de nos bas-reliefs; cet ordre n'y règne pas, et on pourrait dire que c'est un abrégé ou un extrait sans suite des exploits du héros.

Le premier qui se présente ici est la victoire d'Hercule sur la belle et fière Hippolyte, reine des Amazones. Il fallait que dès ces temps reculés la gloire de ces femmes belliqueuses eût jeté au loin un grand éclat, pour que des bords du Pont-Euxin elle fût arrivée jusqu'en Argolide; et qu'Eurysthée eût mis au rang des entreprises les plus dangereuses pour le fils de Jupiter celle d'enlever le baudrier de cette reine. Renversée de cheval, elle est ici étendue à terre, et la manière dont le héros profite ou abuse de sa victoire peint bien les mœurs féroces et peu chevaleresques de ces temps héroïques. Un pied sur la poitrine de la belle ennemie qu'il a terrassée, il lui arrache sa ceinture. La plupart des bas-reliefs qui offrent fréquemment des

de *Chryséis*, ONÉSIPPE; — de *Clytippe*, EURYCAPUS; — d'*Eschréide*, LEUCONÈS; — de *Dynasté*, ÉRATUS; — d'*Éleuchie*, BUCLÉUS; — d'*Éone*, AMESTRIOS; — d'*Épilaïs*, ASTYANAX; — d'*Eubée*. OLYMPUS; — d'*Euboté*, EURYPYLUS; — d'*Eurybie*, POLYLAÜS; — d'*Euryce*, TÉLEUTAGORAS; — d'*Eurypylé*, ARCHÉDICUS; — d'*Eurytélé*, LEUCIPPUS; — d'*Exole*, ÉRYTHRAS; — d'*Héliconide*, PHALIAS; — d'*Hésychie*, ŒSTRÉBLÈS; — d'*Hippocraté*, HIPPOZYGOS; — d'*Iphis*, CÉLEUSTENOR; — de *Lysé*, EUMÉIDÈS; — de *Lysidice*, TÉLÈS; — de *Lysippe*, ÉRASIPPUS; — de *Marsé*, BUCOLUS; — de *Meliné*, LAOMÉDON; — d'*Entedide*, MÉNIPPIDES; — de N, CRÉON; — de N, LYCURGUS; — de *Nicé*, NICODROMUS; — de *Micippe*, ANTIMACHUS; — d'*Olympuse*, HALOCRATÈS; — d'*Oria*, LAOMENÈS; — de *Panopé*, THRÉSIPPAS; de *Patro*, ARCHÉMAQUE; — de *Phyléis*, TIGASIS; — de *Praxithée*, NÉPHUS; — de *Procris*, ANTILÉON et HIPPÉUS, jumeaux; — de *Pylo*, HIPPOTUS; — de *Pyrippe*, PATROCLUS; — de *Stratonice*, ATRONUS; — de *Terpsicraté*, EURYOPS; — de *Toxicraté*, LYCIUS; — de *Typhuse*, LYNCÉE; — de *Xanthis*, HOMOLIPPE.

combats de Grecs contre des Amazones, présentent cette manière peu courtoise et barbare de faire la guerre à des femmes. On les traîne par leurs longs et beaux cheveux; on les foule aux pieds. Ce n'était pas avec cette brutalité et ce manque d'égards qu'aux croisades, qui sont aussi nos temps héroïques, les Tancrède et les Renaud se battaient contre l'Amazone Clorinde et d'autres héroïnes. On leur portait à regret des coups mortels; mais on ne les outrageait pas. Il est probable que l'Hippolyte de notre monument n'est qu'évanouie; car il n'est pas dit qu'elle ait été tuée par Hercule. Il la donna même comme un trophée de sa victoire à son ami Thésée, qui en eut le beau et sauvage Hippolyte. Le bas-relief du bel autel du Capitole, retraçant les travaux d'Hercule, offre l'Amazone ayant encore au bras sa *pelte*, et à genoux aux pieds du héros. Cet exploit est rare sur les monumens qui nous rappellent les exploits d'Hercule. Il ne se trouve pas dans ce qu'il en reste des deux séries du Vatican (1), incomplètes il est vrai, et où il pouvait être autrefois. Mais il manque entièrement sur la coupe Albani, où il est remplacé par Hercule combattant un centaure (2). On ne le voit pas non plus parmi les travaux d'une peinture antique d'Herculanum (3), ce qui montre que les traditions sur ces exploits venaient de différentes sources, et qu'on avait à choisir.

La plupart des bas-reliefs qui représentent l'expédition d'Hercule contre les oiseaux du lac Stymphale en Arcadie (4) offrent le héros décochant contre eux les flèches que lui avait données Apollon, et dont le scythe Teutaris lui avait appris à se servir avec tant d'adresse (5). Ici, sans arc ni flèches, il tient à la main un de ces oiseaux qu'il vient de tuer, et qui n'a pas le long cou et les grandes pattes qui les caractérisent ordinairement. Il est à croire que, gêné par le peu d'espace dont il avait à disposer, le sculpteur, dans ce sujet comme pour les autres de ces bas-reliefs, a donné à la figure

(1) *Mus. Pio-Clem.*, t. IV, pl. XL-XLII.

(2) Zoéga, *Bassi-rilievi, etc.*, t. II, pl. LXI-LXIII.

(3) *Reale Museo Borbonico*, t. I, pl. IX.

(4) Dans le bas-relief du Capitole, Hercule, imberbe, entièrement nu, vient de lancer sa flèche en l'air contre les oiseaux qu'on ne voit pas. Sur le monument du Vatican, *Mus. Pio-Clem.*, t. IV, pl. XLII, deux sont déjà tués, et le héros décoche ses traits contre d'autres stymphalides qui ne sont pas en vue. Il y en a trois sur la coupe Albani, et Hercule les attaque de très-près. On dirait qu'un de ces oiseaux mutilés a des jambes de femme. Si l'on doit se fier à l'exactitude des dessins publiés par Zoéga, cette particularité pourrait rappeler qu'une des traditions sur les stymphalides rapportait que c'étaient des femmes de mauvaise vie et très-méchantes, amies des Molionides et ennemies acharnées d'Hercule, qui en débarrassa la contrée qu'elles désolaient par leurs désordres. Quoique la stymphalide du *Mus. Pio-Clem.*, t. IV, pl. XL, en forme de Harpie, ne soit pas hors des idées des anciens, ainsi que le dit Visconti, cependant on ne peut pas la citer, puisqu'elle provient entièrement d'une restauration moderne.

(5) *Mus. Pio-Clem.*, t. IV, pl. XXXIX. On y voit deux Scythes dans leur costume barbare qui apprennent à Hercule à tirer de l'arc. Ce héros est tout à fait moderne, et, quoiqu'il ait été restitué sous les yeux de Visconti, l'on ne saurait se dissimuler que la manière dont est ajustée la peau de lion n'est nullement dans le sentiment de l'antique.

répétée de son héros aussi peu d'action qu'il lui a été possible, et il n'a fait qu'indiquer ses divers exploits par les signes qui les distinguaient et pouvaient les rappeler. Il est assez singulier qu'Hercule soit ici sans barbe, tandis qu'il en porte une très-touffue, et avec le caractère d'un âge beaucoup plus mûr, dans l'exploit qui précède et dans celui qui suit les oiseaux stymphalides; ce qui montre que ces monumens, et d'autres du même genre où l'on n'a pas suivi d'ordre, sont des copies ou des réminiscences de compositions diverses. Une des séries des travaux du Vatican présentait le héros avec la barbe, du moins les huit sujets qui restent l'offrent-ils ainsi; l'autre série le montre imberbe; il ne l'est sur la coupe Albani que dans sa lutte contre le lion de Némée, le premier de ses travaux. Le bas-relief de l'autel du Capitole, qui suit le récit de Diodore, le représente sans barbe comme le nôtre, attaquant les oiseaux de Stymphale, ce qui certainement est une inconséquence, puisqu'il est barbu dans les deux exploits qui accompagnent celui-là. On peut aussi faire remarquer que sur tous les bas-reliefs que nous avons cités, Hercule, soit jeune, soit d'un âge mûr, n'a la tête couverte de la dépouille du lion de Némée que dans sa lutte avec la biche de Cérynée, sur le bas-relief du Vatican, t. IV, pl. XL; partout ailleurs, sa tête n'est ceinte, sans doute comme fils de Jupiter et comme prince, que d'une bandelette. Sur les autres monumens, et dans la première partie de nos deux compositions, chaque figure d'Hercule, isolée pour chaque combat, n'est pas en rapport avec les autres; il y est, dans la seconde partie de nos bas-reliefs que nous examinons, comme le seraient différens personnages; ce qui est encore une faute de notre sculpteur, et peut-être du peu d'espace qu'il avait pour établir sa composition. On dirait qu'en montrant cet oiseau, il est honteux de n'avoir qu'une telle proie à présenter aux autres Hercule vainqueurs de l'Amazone et du taureau de Crète

Les divers bas-reliefs qui retracent ce dernier travail offrent Hercule ou luttant corps à corps avec le taureau (1), ou le terrassant (2), ou bien l'emportant sur ses vastes épaules (3). Sur notre monument il ne lui reste, de cet exploit, qui lui coûta tant d'efforts, que la peau de cet animal, qu'il porte sur le bras gauche. Mais cette particularité, peu favorable au développement de la figure, serait assez intéressante si elle indiquait qu'après avoir apporté vivant, ainsi qu'il lui était ordonné, le taureau à Eurysthée, Hercule l'avait traité comme un jour l'un des bœufs de Théodamas, qu'il tua d'un coup de poing, et qu'ensuite il dévora en un jour, ce qui lui valut l'honorable titre de *buphage* et d'*adéphage*, le mangeur de bœuf, le mangeur insatiable.

Quoique rien ne caractérise positivement la figure qui suit, on peut croire qu'elle offre Alcide venant de nettoyer les immenses étables d'Augias, et de rendre la salubrité à la contrée qu'infectaient les amas d'immondices

(1) *Mus. Pio-Clem.*, t. IV, pl. XLI.

(2) Coupe Albani, bas-reliefs d'Olympie. Il est à remarquer que sur ces deux monumens la pose du héros était presque la même, autant que l'on en peut juger, d'après notre beau fragment d'Olympie.

(3) Autel du Capitole.

accumulées par les innombrables bestiaux de ce riche prince de l'Élide. Apollodore et Diodore placent ce travail l'un après, l'autre avant les oiseaux stymphalides; et Diodore lui fait précéder le taureau de Crète. Notre sculpteur, ne s'étant attaché à l'ordre d'aucun auteur, n'a pas pu se laisser arrêter par ces légères différences. Visconti (1), dans l'ablution que fait Hercule aux eaux d'une fontaine jaillissante, reconnaît avec raison l'entreprise dégoûtante à laquelle Eurysthée avait soumis ce héros, et après laquelle il eut besoin de se purifier. La plupart des bas-reliefs offrent le panier et le hoyau dont il se servit, et qui peuvent être des symboles des grands travaux qu'il fit exécuter pour réunir l'Alphée et le Pénée, et pour assainir le pays. Tantôt il est assis sur le panier (2), tantôt il le traîne et le vide dans l'Alphée (3), ou il pose le pied dessus, ainsi qu'on le voit dans un curieux fragment du musée de Toulouse. Ici nous n'avons ni hoyau ni panier, mais (et je ne donne ceci que comme une conjecture très-vague) ce que l'on voit sous le pied gauche du héros n'y a peut-être pas été placé sans intention, et ne pourrait-il pas figurer une masse de boue agglomérée et desséchée qui retracerait, dans le langage concis du bas-relief, les immondices dont Hercule avait débarrassé les vastes étables d'Augias.

Le sujet qui vient après n'offre aucune incertitude : le costume de ce personnage âgé qu'Hercule saisit par les cheveux et abat à ses pieds, ses longues anaxyrides, sa chaussure, tout indique un barbare. Ce ne peut être que Diomède, fils de Mars et roi de Thrace; on le reconnaîtrait d'ailleurs à ses chevaux, qu'il nourrissait, disait-on, de la chair des étrangers que leur mauvaise destinée conduisait sur cette terre inhospitalière, et que Diomède faisait tomber sous ses coups. Hercule vient de les renverser, et bientôt il livrera leur maître à leur férocité pour leur servir de pâture et venger ses victimes. Une belle pierre antique offre Diomède étendu sur une espèce de chevalet et dévoré par ses chevaux.

A l'extrémité de notre bas-relief, Alcide a revêtu la brillante armure qui, selon Diodore de Sicile, lui fut donnée par Vulcain, et que célèbre Hésiode ou le poëte auquel on doit le petit poëme du *Bouclier d'Hercule.* Aux pieds du héros est renversé un guerrier armé aussi, et qu'on n'aperçoit pas distinctement. S'il s'agissait ici de tous les exploits du fils de Jupiter, on serait embarrassé de décider lequel des nombreux guerriers auxquels il fit mordre la poussière on a voulu représenter ici; et le choix, faute d'accessoires, pourrait être difficile et douteux. Mais, comme il n'est question que des douze travaux commandés à Hercule par Eurysthée, et que nous lui avons déjà vu vaincre l'Amazone et Diomède, il ne reste plus que le triple guerrier Géryon, que puisse offrir, quoique imparfaitement, le fragment de cet exploit. Peut-être, dans la partie qui en a disparu, retrouverait-on quelque indice de ses trois corps ou de ses trois têtes; l'état actuel du bas-relief n'en laisse apercevoir nulle trace, et il serait inutile de s'arrêter sur ce sujet, dont nous aurons bientôt l'occasion de parler plus au long.

(1) *Mus. Pio-Clem.*, t. IV, pl. XL.
(2) *Mus. Capit.*
(3) Coupe Albani.

Quoique ce bas-relief et le précédent offrent d'assez bonnes parties, cependant l'exécution en est un peu lourde, et l'on a pu déjà remarquer que la composition ne variait pas toujours assez les attitudes du héros. Cependant ces monumens, qui ne remontent probablement qu'au commencement du IIIe siècle de notre ère, ne laissent pas d'être curieux en ce qu'ils nous retracent, et avec des variantes que l'on ne trouve pas ailleurs, la suite presque complète des travaux d'Hercule, auxquels il ne manque que ses triomphes sur Cerbère et sur les Hespérides. Ces bas-reliefs sont du même style et de la même main, et ont dû appartenir au même monument; et, comme le dernier contient six des travaux, Cerbère et les Hespérides devaient se trouver à la fin du premier bas-relief, après la biche de Cérynée; et au fait, près de son cou et du bras gauche d'Hercule, on aperçoit un morceau de la peau de lion qui appartenait au sujet suivant, qui n'existe plus. Si l'on supposait les deux compositions réunies et commençant par le lion de Némée, on verrait tout le désordre qu'a mis le sculpteur dans cette suite qui ne s'accorde avec aucune autre, et que voici : LION, HYDRE, SANGLIER, BICHE, (CERBÈRE, HESPÉRIDES, ou *vice versâ*), AMAZONE, OISEAUX, TAUREAU, AUGIAS, CAVALES, GÉRYON. Notre bas-relief est d'une assez bonne conservation; les quatre premières têtes sont antiques, les trois dernières modernes; il y a des restaurations aux bras de l'Amazone, dont les mains sont antiques, ainsi que le bouclier, qui n'a pas la forme échancrée des *peltes* de ces héroïnes. La cuisse gauche du troisième Hercule et un peu de la jambe du taureau; une partie de la tête du troisième cheval, la moitié de l'avant-bras et la main du cinquième Hercule; le genou gauche de Diomède, le bras droit du sixième Hercule au sortir de l'épaulière, tout son bras gauche, la draperie de cette partie, et celle qui retombe, ainsi que la main gauche du guerrier terrassé, sont dus à des restaurations. [Haut. $0^{m},649 = 2$ pi. — Larg. $1^{m},250 = 3$ pi. 10 po. 2 li.]

214. HERCULE ET IOLAS, fragment de bas-relief. N° 758, pl. 194.

Le peu qui reste de ce bas-relief, d'un bon style, et l'état de mutilation où il se trouve, ne permettent pas de se décider sur la scène dont il faisait partie; et l'on ne pourrait offrir que de bien faibles conjectures. On voit seulement que le héros est dans la pose la plus calme et sans armes; car il ne paraît pas qu'il pût avoir à la main droite qui manque ni sa redoutable massue, ni son arc, dont les traits étaient si sûrs. Il n'est question ici d'aucun de ses douze travaux ni de ses autres exploits. La tête du fils de Jupiter n'est plus ceinte de la couronne de peuplier qu'il portait lorsqu'il eut la témérité de pénétrer dans le ténébreux empire de Pluton, et il n'est même pas ceint de la bandelette sacrée qui lui convenait comme héros et comme fondateur des jeux olympiques, dont le premier il remporta le prix par sa vaillance, son agilité et sa force. Le héros semble avoir renoncé à tous ses honneurs. Le jeune homme qui l'accompagne, dirigeant de même qu'Alcide ses regards vers la scène dont nous regrettons la perte, est enveloppé de sa chlaine, et il est clair que tout est tranquille autour d'eux, et

qu'il ne s'agit ni de périls ni de combats. Ce groupe paraît avoir fait l'extrémité de droite du bas-relief. Un reste de draperie que l'on voit le long de la cuisse droite d'Hercule, et qui, se courbant, donne l'idée d'une tenture de lit, ne permettrait-il pas de croire que la scène se passe dans un endroit fermé ? Ne pourrait-on pas, sans trop de hardiesse, présumer que c'est l'appartement d'Omphale, cette belle et impérieuse reine de Lydie, à laquelle, d'après l'ordre irrévocable de l'oracle, le héros devait être vendu comme esclave en expiation du meurtre d'Iphitus (1), à la suite et en punition duquel il avait été assailli par une maladie qui lui causait de fréquens accès de démence. En exécution de l'oracle, Mercure vendit donc le héros vainqueur de tant de géants et de tant de monstres. Il se présenterait ici dans un de ses momens de calme. Mercure et Omphale auraient occupé la partie de la composition qui nous manque. Hercule se résigne avec patience à son nouvel état, en voyant la beauté d'Omphale, aux ordres absolus et aux caprices de laquelle le soumet le destin, et qui, un jour, le soufflettant avec sa sandale, le forcera de se revêtir d'habits de femme, et de manier à ses pieds, comme une servante, la quenouille, et qui rira de sa maladresse lorsque ses vigoureuses mains, croyant tenir une massue ou un arc, briseront les fuseaux. Le jeune homme derrière Hercule pourrait être Iolas, son neveu, fils de son frère Iphiclus et compagnon fidèle des travaux et des aventures du héros. Les bas-reliefs ou les peintures des vases l'offrent souvent à sa suite. Il conduisait habituellement son char et lui fut d'un grand secours contre l'hydre : pour empêcher les têtes du monstre de renaître, il les brûlait avec une torche à mesure qu'Hercule les abattait, et il le débarrassa du cancer qui, pendant le combat, le mordait au talon. Hercule lui avait fait épouser Mégare, et, après la mort du Héros, Iolas conduisit une colonie en Sardaigne, où on lui rendait de grands honneurs. Ce bas-relief a été publié par Bouillon; *Suppl.*, t. III, pl. 2, n° 16. [Haut. 0^m,471 = 1 pi. 5 po. 5 li. — Larg. 0^m,329 — 1 pi. 0 po. 2 li.]

215. GÉNIES D'HERCULE, n° 103. pl. 184, *marbre*.

Ces deux enfans ailés, et n'ayant pour tout vêtement qu'une écharpe légère qui voltige sur leurs épaules, semblent plier sous le poids de la lourde massue du héros de Tirynthe; aussi, pour qu'elle ne blesse pas leurs épaules délicates, ont-ils eu le soin d'y placer leurs écharpes. Les anciens se plaisaient à des sujets de ce genre. Ce bas-relief faisait sans doute partie d'une composition où peut-être des Amours, pour montrer leur puissance à un héros qui en ressentit si souvent les effets, lui enlevaient ses armes, comme on les voit quelquefois en dépouiller le dieu de la guerre. Ces scènes gracieuses se reproduisent fréquemment sur les bas-reliefs et sur les pierres gravées antiques. Quelquefois plusieurs amours ont de la peine à soulever la pesante massue d'Hercule; d'autres fois un amour brandit en se jouant cette arme redoutable qui, dans notre bas-relief, n'est pas

(1) Apollod., l. II, c. VI.

distinctement indiquée. La cuisse, la jambe, le coude droit, une partie du genou et le derrière de la jambe gauche de l'amour qui est en arrière sont restaurés, ainsi que la cuisse et la jambe droites et presque toute la cuisse gauche de celui qui est en avant. Le travail de ces petites figures est assez bien. [Haut. $0^m,420 = 1$ pi. 3 po. 6 li. — Larg. $0^m,559 = 1$ pi. 8 po. 8 li.]

ANTIQUITÉS ROMAINES, *ayant en grande partie rapport à Hercule, découvertes à Martres, à quatorze lieues de Toulouse, sur la route de Saint-Gaudens, et placées dans le Musée de Toulouse.*

Ces notes, prises sur les lieux, sont écrites depuis plusieurs années (1826), et je ne les publierais pas, si, après avoir revu plus tard (1828-1829) le Musée de Toulouse, je n'avais pas trouvé qu'elles contenaient des détails artistiques, dont ne parlent ni la description de 1828, ni celle de 1835 (1), et qui peuvent avoir quelque intérêt et pour Toulouse et pour les archéologues qui ne sont pas à même d'avoir le plaisir de visiter son curieux Musée. Ce bel établissement, placé dans l'ancien cloître des Augustins, d'architecture gothique très-pittoresque, soutenu par des arcades qui entourent un jardin de la végétation la plus riche et la plus vigoureuse, renferme, outre les antiquités romaines, une foule de tombeaux, de monumens, de fragmens d'architecture, d'inscriptions latines, antiques et du moyen âge, qui fourniraient une ample et précieuse récolte à celui qui aurait l'heureuse hardiesse de publier ce Musée.

L'endroit où les fragmens antiques ont été déterrés est entre Martres et Casères, sur les bords de la Garonne, et paraît, d'après les recherches archéologiques du savant M. Alexandre Dumège, avoir appartenu à une riche *villa* et à un temple sur l'emplacement de la ville de *Calagorris* des *Convenæ*, citée dans l'itinéraire d'Antonin, et où, dès le XVII[e] siècle, on avait trouvé des restes d'antiquités, dont une partie est au musée de Toulouse. Ces débris de sculptures antiques, dont plusieurs sont curieux, considérables et bien conservés, ont été recueillis en grand nombre, et pour la plupart, dans le même lieu, à peu de distance les uns des autres. D'après ce que j'ai vu des excavations auxquelles j'ai assisté, mais un peu après la découverte des antiquités, et selon ce que j'ai appris de M. Dumège, du maire de Martres et des ouvriers, ces fragmens n'étaient, au-dessous du niveau de la plaine, qu'à une profondeur de trois à cinq ou six pieds. Il y avait même des mosaïques qui n'étaient recouvertes que d'une couche de terre de dix-huit à vingt pouces. Il est singulier que la charrue ou les travaux de la terre ne les aient pas plus endommagées, et qu'en ramenant à la surface du sol des cubes de marbre, ou d'autres substances colorées, ils n'aient pas fait découvrir plus tôt ces mosaïques. Il est vrai qu'il en a été de même à Pompéi, dans le terrain de laquelle, au XII[e] et au XIII[e] siècles, ayant creusé des conduits souterrains pour porter des eaux à *Torre dell' annunziata*, on trouva des colonnes, des statues, des fragmens de mosaïques, qui ne suggérèrent pas l'idée qu'il pouvait avoir existé là une ville, ou du moins des édifices. Ce ne fut que quelques siècles après que, par hasard, on en fit la découverte, et que l'on s'en occupa sérieusement.

(1) Cette description par M. Dumège, bien faite et fort intéressante, est beaucoup plus considérable que celle de 1828. Celle-ci, in-8° de 144 pages, ne contenait que 570 numéros; ils sont portés à 891 dans l'édition de 1835, qui est de 271 pag. On voit qu'en peu d'années le Musée des antiques de Toulouse a pris de grands accroissements; et il est à espérer qu'il en recevra de plus importants encore par les recherches et les fouilles entreprises dans toutes les parties du département de la Haute-Garonne et même des départements limitrophes.

Quelques parties des mosaïques de Martres ou de Casères ont été transportées à Toulouse. Mais il y en a que l'humidité a pénétrées, et dont elle a décomposé le ciment, ce qui les rendait difficiles à enlever. Aussi M. Dumège m'a-t-il assuré qu'il avait le soin, qu'on ne devrait jamais négliger dans les fouilles, d'en prendre le dessin à mesure qu'on les découvrait; il relevait aussi le plan des maisons. Les mosaïques sont du même genre que la plupart de celles de Pompéi : ce sont des fonds blancs entourés de larges bordures formées d'enroulemens, de méandres, de feuillages et de rosaces. Le Musée de Toulouse, formé et dirigé autrefois, en partie, par le talent et le bon goût de M. le Mis de Castellane, de M. Dumège, de M. Grifoul d'Orval, sculpteur de talent, est l'un des plus intéressans, des plus considérables et des mieux disposés de ceux des départemens. Il était déjà très-riche en monumens, en inscriptions antiques d'un grand prix pour l'archéologie et la mythologie des divinités locales du Midi, et surtout des Pyrénées, inconnues ailleurs, et qui, réunies en grand nombre par les soins et les recherches de M. Dumège, se retrouvent chez elles dans l'ancienne capitale des Volsques Tectosages. Les fouilles de Martres n'ont pas, je crois, accru la quantité de cette classe de monumens; mais elles ont beaucoup ajouté à ceux de la sculpture romaine, jadis en petit nombre au Musée. Par ces copieuses et belles additions, il est devenu, après le Musée royal du Louvre, la collection de France la plus riche en bas-reliefs et en bustes antiques. Les bas-reliefs qu'ont produits les fouilles de Martres ont presque tous rapport à Hercule, qui probablement y avait un temple. S'ils faisaient partie de la frise, d'après leurs dimensions, qui sont à peu près celles des bas-reliefs d'Olympie, cet édifice devait être très-considérable. On prend une haute idée de ce temple, ou de tout autre édifice, en voyant la grandeur et la richesse des montans d'une porte dont on a retrouvé des fragmens importans.

Hercule vainqueur de Géryon. — Ce bas-relief, de très-forte saillie, et dont plusieurs parties sont détachées du fond, est très-curieux, et c'est, je crois, le seul monument de ce genre qui représente Géryon avec trois têtes et un seul cou, au lieu de le figurer avec trois têtes, six bras, six jambes. Une peinture de vase, publiée par le savant et judicieux archéologue M. Millingen, *Peintures de vases,* pl. 27, offre aussi Géryon avec un corps et trois têtes âgées et de style assez ancien. Cette même particularité rend très-précieuse une statue d'Hercule du Vatican, *Mus. Pio-Clem.,* t. II, pl. 7. Du corps du Géryon de Martres sortent trois têtes, une de chaque côté de la tête principale, que de sa main gauche saisit Hercule par la coiffure. Me trouvant, pour la première fois, à Martres, chez le paysan propriétaire, au milieu de tous ces débris à terre, en désordre, peu de jours après que ceux du Géryon furent découverts (21 sept. 1826), je crus d'abord que cette main était tout ce qui restait de ce héros; mais parmi d'autres fragmens des mêmes proportions, j'en découvris plusieurs considérables que je fis rapprocher de celui de Géryon, et j'eus le plaisir de recomposer, le premier, presque en entier, ce curieux bas-relief, et de voir que l'on avait la tête, plus de la moitié du corps de l'Hercule, et tout son bras gauche dont il terrasse Géryon qui élève son bouclier; et j'espérai alors que l'on recouvrerait encore quelques parties parmi ces nombreux débris. Géryon est armé d'une cuirasse qui s'adapte aux formes de son corps, et où se trouve une ouverture pour chaque tête. Une petite chlamyde couvre en partie sa poitrine. Du bas de la cuirasse pendent deux rangs de bandelettes, ornées de têtes de loup, de bélier, de griffon, de lion, de méduse et de torsades d'un bon travail. Géryon, terrassé par Hercule, se soutient sur le genou et la main droite : la main n'existe plus. Les têtes sont coiffées du bonnet phrygien; celle du milieu est plus grande que les autres : elle porte un casque dont Hercule saisit le cimier, et qui a la *stéphané* relevée. La main du héros est bien conservée,

ainsi que la gauche de Géryon qui tient son bouclier, dont une partie subsiste encore, et en particulier l'anse. La tête d'Hercule, âgé et barbu, est bien, et c'est la meilleure des quatre. Le travail de ces têtes est assez bon, et elles ne manquent pas d'expression. Celle de droite est déjà morte, et la gauche rend le dernier soupir. Il y a de l'abandon dans la manière dont elles se renversent; sauf le bout du nez, elles sont en bon état. On a à regretter à celle du milieu le nez, les lèvres et une partie du menton. Ce bas-relief de travail romain, dont les figures sont de proportion demi-nature, me paraît de marbre de Saint-Béat. Il manquait à Géryon, lorsque je l'ai vu, la moitié de la cuisse et la jambe gauches, la moitié de l'avant-bras droit à partir de trois pouces au-dessous de la saignée, et la main; toutes ces parties étaient très-détachées du fond. Un reste de tenon, qui se trouve à quelques pouces au-dessous de la partie fracturée, a dû être le pommeau de l'épée que tenait Géryon, et on voit sur la cuisse droite un petit arrachement qui devait en être la pointe. Tout le Géryon est d'une seule pièce à laquelle tient le fragment de cuisse d'Hercule, et il a pour chaussure des bottines. On remarque une fracture au poignet gauche et au milieu du torse d'Hercule, dont le haut du corps est bien conservé jusqu'aux hanches; le reste manque, sauf un peu de la cuisse droite de très-peu de saillie. Par ce qui existe de l'épaule, on voit qu'il levait le bras pour frapper Géryon de sa massue dont la grosse extrémité s'est conservée.

Hercule tuant l'Hydre. Plusieurs fragmens offraient la tête, le corps, une partie de la cuisse et la jambe gauche du héros. On n'en pouvait douter, le bas de la jambe étant entouré d'un des plis des serpens. Il y avait aussi deux débris de plusieurs serpens, dont on a retrouvé six têtes. Hercule, jeune, a la tête couverte de la peau de lion dont les pattes se nouent sur sa poitrine. Tout le bras droit manque, ainsi que le haut du gauche et l'épaule jusqu'à la saignée. Par la direction de ce qui reste de l'épaule droite, on voit qu'il lève le bras pour assommer l'hydre, et de sa main gauche il étouffe un des serpens qui le mord au poignet. La cuisse droite et le pied gauche n'existent plus, et le corps du héros est fracturé par le milieu. Un autre fragment considérable offrait, dans le bas, deux têtes de l'hydre, et dans le haut le reste de la massue et un fragment de bras et de la main qui en tient un morceau. Sur les rochers qui s'élèvent du fond du marais de Lerne est placée une petite figure dont la face a été brisée, et qui porte une nébride sur la poitrine. La moitié du bras droit manque; mais parmi les fragmens j'en ai trouvé deux qui paraissent être les bouts d'une torche, et je pensai que cette figure était certainement Iolas, qui brûle les têtes de l'hydre assommée par Hercule. Je crus ainsi que ce bas-relief important était en partie complet. — En 1828, je vis qu'on l'avait recomposé, et qu'il était tel que je l'avais cru d'abord. Le travail en est moins bien que celui du groupe de Géryon et d'Hercule; les formes sont outrées et trop saccadées.

Eurysthée se cachant, par la peur que lui cause le sanglier d'Érymanthe qu'Hercule lui apporte vivant; il lève la tête et les mains vers le ciel. On trouve cet exploit d'Alcide sur le grand vase en marbre de la collection Albani, où sont représentés les douze travaux du fils de Jupiter; sur un bas-relief du Musée Borgia, publié par Millin, *Gall. mythol.*, t. II, pl. 117, 453, le même sujet se voit aussi parmi les peintures d'Herculanum, t. III, pl. 247, et sur plusieurs vases peints, entre autres sur un très-beau vase de fabrique sicilienne, dont M. le duc de Luynes a fait hommage à S. M. Charles X, et qui fait partie du Musée qu'il avait créé. Mais il n'existe pas de bas-relief qui offre ce trait de l'histoire d'Hercule avec des dimensions aussi grandes que celui de Martres. Eurysthée est vu par devant; dans d'autres représentations, il montre le dos. Il ne reste qu'un pied d'Hercule, d'un assez bon travail, et un peu de la jambe, sur le fond du bas-relief, suffit pour en indiquer la direction. Un autre fragment m'a présenté un morceau de la peau de lion d'Hercule, et une patte de sanglier, qui appartiennent

au bas-relief d'Eurysthée. Mais la quantité de fragmens de cuisses, de jambes, de la même proportion, et que leurs formes musculeuses font reconnaître pour provenir de figures d'Hercule, ne permettaient pas de douter qu'ils ne fournissent de quoi rétablir en partie ce bas-relief, et peut-être plusieurs autres de la même suite. Ce morceau considérable, de forme irrégulière, de dix-huit pouces sur dix-huit dans ses plus grandes dimensions, est divisé en deux par une fracture. Un reste d'encadrement montre que la figure d'Eurysthée était à l'angle gauche du bas-relief. — J'ai revu ce bas-relief en 1828 : on a recouvré la cuisse, la jambe et le pied droits d'Hercule, bien conservés et d'un bon travail; le milieu de la cuisse et la moitié de la jambe gauches, un fragment de massue entre les jambes; derrière Hercule, une partie de la peau de lion, la queue et les pattes; un pied et une partie d'une jambe de derrière du sanglier, et une jambe de devant au-dessus de la tête d'Hercule.

Fragment de bras enveloppé d'un bout de chlamyde, et d'une main tenant des pommes, faisant partie d'un bas-relief d'Hercule maître des pommes des Hespérides.

Étables d'Augias. — Un fragment peu considérable offre un panier sur lequel pose un pied droit. On voit à côté la moitié d'une massue, placée perpendiculairement, ce qui indique la pose d'Hercule, et qu'il s'y appuie. Un arrachement du marbre, en dehors du pied, me parut être le bout du manche d'un hoyau. On a trouvé, depuis, le pied gauche et presque toute la jambe d'Hercule, assez bien conservée; et le bout de la queue de lion tombe entre le panier et le genou. Derrière cette jambe, le cadre fragmenté qui la touche presque détermine l'espace de la composition. Hercule était représenté se reposant après avoir nettoyé les étables d'Augias. Le panier se retrouve ainsi sur d'autres monumens offrant cette entreprise, qu'Eurysthée refusa d'admettre au nombre des travaux, parce que, pour l'exécuter, Alcide avait eu recours aux fleuves Alphée et Cladée, qu'il détourna pour enlever en un jour les immondices. — D'autres bas-reliefs, *Mus. Pio-Clem.*, t. IV, pl. 40, montrent Hercule se purifiant après avoir nettoyé ces étables : le bel autel du Capitole l'offre assis, ayant un panier près de lui et tenant à la main le hoyau dont il s'est servi. *Mus. Pio-Clem.*, t. IV, pl. b. III. Sur le bas-relief du beau vase Albani, ce héros travaille à déblayer les étables avec son panier qu'il porte vers le Pénée. Voy. Zoéga, *Bassi-rilievi, etc.*, t. II, pl. 63. Le monument du musée de Mantoue, t. II, pl. 1, représente Alcide coiffé de la peau de lion, portant sur l'épaule le hoyau; à ses pieds est le panier d'où s'échappe la boue. M. Dumège, nº 83 de la *Notice des mon. ant. du Mus. de Toulouse*, 1828, nº 173 de la *Desc., etc.*, de 1835, pense que ce panier indique l'initiation d'Hercule aux petits mystères sur les bords de l'Ilissus; et, nº 76 de la *Notice*, 163 de la *Desc.*, il dit qu'on n'a pas trouvé de fragmens du travail d'Hercule chez Augias. Mais il me semble que ce que j'indique sur ce fragment prouve suffisamment qu'il devait appartenir à l'exploit auquel je l'ai attribué. Ce panier d'ailleurs n'a pas la forme du *calathus*, de la corbeille ou de la ciste mystique employée dans les mystères, et qui était fermée par un couvercle ainsi qu'on le voit sur les monumens. Je suis persuadé que M. Dumège sera fort aise de voir reconnaître dans ce morceau intéressant les restes d'un des travaux dont il regrettait qu'il n'existât plus de traces.

Oiseaux Stymphalides. — De longues pattes, le long d'un arbre, ont l'air d'appartenir à un oiseau mort : ce sont certainement les oiseaux du lac Stymphale, tués par Hercule. — On les représentait à peu près comme des autruches, et on leur en donne même le nom, στρουθοὶ, dans l'inscription du bas-relief du repos d'Hercule de la *Villa Albani*. Winckelm., *Mon. inéd.*, nºs 64 et 65. Mais on trouve en même temps que c'étaient des oiseaux aquatiques et armés de fortes serres. Voy. Visconti, *Mus. Pio-Clem.*, t. IV, p. 263. — En 1828, j'ai vu avec plaisir que, plus heureux que moi

dans ses investigations, M. Dumège avait en grande partie recouvré et rétabli ce bas-relief. Hercule y est âgé, coiffé de la peau de lion dont les pattes reviennent sur la poitrine. Sur son épaule droite est son carquois attaché à une courroie qui va de droite à gauche; la peau de lion du bas-relief de Mantoue est retenue de cette manière sur le bras gauche. La tête, sauf le nez, est bien conservée; le style en est lourd. Rien n'est à regretter au torse, ni à la cuisse et à la jambe droites, en très-bon état jusqu'aux malléoles; la cuisse et la jambe gauches manquent entièrement. On a encore du bras droit le deltoïde et une partie des doigts, et le gauche de l'épaule jusqu'au milieu du biceps. Un oiseau à long cou est attaché à un tronc d'arbre à moitié brisé; un autre dans le haut du bas-relief est percé d'une flèche; leurs têtes n'existent plus.

Fragment d'une Amazone. — Ce doit être une partie du bas-relief d'Hercule combattant l'Amazone Hippolyte. Plusieurs autres morceaux en faisaient probablement partie, entre autres un pied gauche d'homme et un pied de cheval bien conservés, placés à côté l'un de l'autre dans le même fragment. La pelta de l'Amazone est aussi presque en entier. Parmi ces débris, j'ai remarqué deux jolies têtes de cheval avec le cou et le poitrail. Le fragment d'Amazone offre la croupe et le poitrail d'un cheval, la cuisse et la jambe droites de l'héroïne; la draperie est très-jolie. Cette reine guerrière a pour chaussure des bottines qui laissent à découvert la moitié du pied. Un morceau de la partie antérieure d'un pied droit de femme à la droite d'un encadrement a peut-être appartenu à ce bas-relief.

Diomède. — Une tête et un poitrail de cheval d'un assez bon travail peuvent provenir du bas-relief qui représentait Hercule tuant Diomède et les chevaux anthropophages de ce roi féroce.

Un pied droit d'homme en entier, un pied gauche bien conservé et auquel il ne manque que le pouce, n'étant pas du même marbre, viennent de deux bas-reliefs.

Taureau de Crète ou de Marathon. On en a la tête et le cou assez bien conservés : son front est très-fourni de poils, sa corne gauche est cassée, la droite est fortement saisie par la main gauche d'Hercule. L'animal terrassé tire la langue, ses fanons très-grands tombent sur une partie du haut de la jambe dont il reste quelques pouces. Cette tête, en assez bon état, a encore son oreille gauche. Une cuisse droite d'homme presque entière, avec un reste de massue en avant, et la jambe conservée jusque près des malléoles, ont dû appartenir au bas-relief du Taureau; un petit reste de l'oreille droite de l'animal tient encore vers le haut de la cuisse d'Hercule. M. Dumège, nº 77 de la *Notice,* 165 de la *Description,* pense que ce bas-relief représentait la lutte d'Hercule contre le fleuve Achéloüs transformé en taureau. Cela se peut; cependant, comme cette suite de bas-reliefs paraît avoir offert les travaux d'Hercule, et non ses autres exploits, je suis plus porté pour le taureau de Crète, nommé aussi de Marathon, que pour le combat d'Alcide contre Achéloüs. Ces fragmens sont du même marbre que les autres.

Tête en mauvais état, et qui paraît être celle d'Alexandre-Sévère.

Ammon. Très-jolie petite tête en bas-relief, de profil, d'un bon travail : elle porte sur le front le diadème ou la *mitra,* et un autre qui le croise, et où me paraissent s'attacher les cornes qui ne sont qu'ébauchées. Ce morceau est un des meilleurs de ceux qui ont été trouvés dans les fouilles de Martres.

Antonin Pie. Il n'y a que la tête et le cou : marbre de Luni, d'un bon travail; sauf le nez en partie cassé, la tête est bien conservée.

ARIADNE. Petite tête en jaune antique, comme on en voit plusieurs au Musée de Naples. Ces têtes étaient ordinairement sur des gaînes, et servaient d'ornemens. Celle-ci porte un diadème et une couronne de feuilles et de corymbes de lierre.

BACCHUS INDIEN. Tête du même marbre et dans les mêmes proportions que celle de Vénus : elle a été un peu altérée par le temps; mais on voit que le travail en était fin.

COMMODE. Grand buste vêtu du paludamentum; la tête couronnée de feuilles de chêne a été détachée du corps; bon travail de fabrique. Le nez et une partie des sourcils manquent.

Tête colossale dont le nez est cassé : elle a le caractère d'un portrait, et ce pourrait être un COMMODE plutôt qu'un HERCULE.

CYBÈLE. Tête dans un grand disque concave. — Fragmens de plusieurs autres du même genre. Le travail en est peu soigné. Ces têtes faisaient partie de quelque grande décoration architecturale.

ENFANT DE GRANDEUR NATURELLE. Torse en marbre d'un beau travail, et dont la tunique est relevée sur le devant et sur la hanche. D'après des arrachemens, on voit qu'il tenait une corne d'abondance à la main gauche, qui manque, ainsi que la moitié du bras droit, la tête et le bas du corps à partir du milieu des cuisses. Cette figure était peut-être un HARPOCRATE ou un VERTUMNE ENFANT. —Voyez la *Notice* n° 56; d'après la *Description* n° 126, il paraîtrait que l'on a retrouvé en partie la corne d'abondance et la main droite, dont l'index près de la bouche indiquerait un Harpocrate. Voy. t. III, 1878, pl. 763.

FEMME (JOLIE PETITE TÊTE DE) de cinq pouces de hauteur. On voit à droite qu'elle tenait à un bas-relief. Le travail en est peu terminé.

FEMME (PETITE FIGURE DE) de 5 pouces de hauteur : il lui manque la tête. Cette figure, qui pose sur une plinthe ornée d'une moulure de bon goût, est à genoux, et s'appuie contre un tronc d'arbre. Le haut du corps est nu et la partie inférieure drapée. Elle porte la main droite vers le sein gauche comme pour attester son innocence; de la main gauche elle soutient sa robe, très-agréablement drapée. A côté d'elle on voit un pied de jeune homme bien conservé, d'un travail très-délicat de même que la petite figure. Il serait possible que ce fragment fût celui d'un groupe de PSYCHÉ IMPLORANT L'AMOUR, et il est probable que parmi beaucoup de débris de marbre, que je n'ai pas eu le temps d'examiner, il y en a qui appartiennent à ce petit groupe qui est en très-beau marbre de Luni. M. Dumège, *Notice* n° 95, *Desc.* n° 131, pense que ce pourrait être Hésione délivrée par Hercule, ou Andromède par Persée. Mais je doute que ces princesses exposées sur des rochers pour être dévorées par des monstres marins n'eussent pas été représentées nues. Peut-être même auraient-elles été attachées. Il est à croire aussi qu'Hercule, en rendant la vie et la liberté à Hésione, et Persée en délivrant Andromède, se seraient tournés vers ces jeunes filles. Ici la position du pied qui reste de la petite statue du jeune homme indique qu'il se détourne de celle qui le supplie et qui, à genoux à ses pieds, paraît solliciter son pardon et un regard. Il me semble donc qu'on peut, quoiqu'elle soit sans ailes, y reconnaître Psyché. Mais je suis loin d'affirmer ceci comme une certitude. Voy. t. III, 1504, pl. 654.

Jolie tête de FEMME en marbre de Luni très-fin : la coiffure indique le temps des Antonins; elle est formée de tresses qui entourent la tête; on voit très-bien des deux côtés les bouts des tresses et les cordons qui en fixent les extrémités autour de la tête par derrière. Le buste, bien drapé, est évidé. Sauf le nez et la moitié du menton,

cette tête est bien conservée. Le travail des oreilles est très-soigné; mais elles sont cassées.

GALLIEN. Grand et beau buste en marbre de Luni; il n'y manque que le bout du nez et le sommet de la tête, qui était déjà détachée autrefois, car le marbre est disposé de manière à l'y fixer. Le travail de la barbe, des cheveux, des oreilles, du paludamentum ne laisse rien à désirer.

GÉTA JEUNE. Buste avec le paludamentum : à l'exception du bout du nez, il est bien conservé.

HERCULE. Tête colossale; mais peut-être, à cause du pilidion, serait-ce plutôt un Vulcain ou un Ulysse.

HERCULE JEUNE. Tête de la même proportion que les bas-reliefs, et qui pouvait leur appartenir.

HOMME ÂGÉ. Torse d'une petite figure absolument de la grandeur et de la même pose que le petit pêcheur africain du Musée royal, nº 611. Il est en marbre gris, et le travail, quoique exagéré de formes, n'en est pas mauvais. Il est singulier que ce sujet, qui paraît de peu d'intérêt et qu'offre aussi une statue du Vatican, ait été si souvent répété. La couleur sombre du marbre convenait à la figure qui en est faite.

HYGIE. Jolie petite statue en marbre de Carrare très-fin. Lorsqu'elle avait sa tête, cette figure devait avoir 13 à 14 pouces de hauteur; mais on voit que la tête était rapportée, ce que prouve la cavité où le cou était encastré. Elle est très-bien drapée: la main droite est fort jolie, et le serpent qu'elle tient est bien conservé. Voy. t. III, 1185, pl. 557.

Beau BUSTE IMPÉRIAL en marbre de Carrare bien conservé : il n'y manque que le nez. Cette tête, d'un bon travail, et où les oreilles sont remarquablement bien, est évidée par derrière, ce qui se trouve, mais rarement, aux bustes antiques.

Deux BUSTES IMPÉRIAUX vêtus du paludamentum, d'un assez bon travail; ils sont dans un mauvais état de conservation; il y en a même un auquel la tête manque. Le piédouche tient au buste.

ISIS. Mauvaise statue en marbre gris : la tête était rapportée, et en marbre blanc, ainsi que les extrémités; la robe de la déesse est à franges, et sur sa poitrine est le nœud de la *Calasiris* qu'on lui voit ordinairement.

JEUNE HOMME (Tête de), en marbre grec, sans nez : il n'a pas été cassé dans les temps modernes, car la place taillée à vif était préparée pour y replacer un morceau. Ainsi, c'était une tête en restauration; ce qui montrerait, ainsi que d'autres indices, qu'il y avait des sculpteurs à *Calagorris* ou aux environs. Il serait, au reste, assez surprenant qu'il n'y en eût pas eu dans un pays si riche en marbres de toute espèce, et même en marbre statuaire, exploités par les Romains, et où il serait facile, avec des frais, peu importants auprès de la prospérité qu'ils répandraient sur ces contrées, de faire des établissements qui rivaliseraient peut-être un jour avec Carrare, qui ne nous livre que des marbres inférieurs, et qui soustrairaient la France au tribut qu'elle lui paye bénévolement, lorsque l'on pourrait l'en affranchir. Cette tête a quelque chose du caractère des faunes, et, d'après les cassures, on pourrait croire que les oreilles étaient pointues; cependant je ne l'affirmerais pas. Elle est ceinte d'une bandelette au milieu de laquelle est un petit disque qui a été peint en rouge, ce qui devait figurer une pierre rouge telle qu'une cornaline : travail assez grossier.

JUPITER ET MINERVE. Fragmens de têtes colossales : elles sont dans des disques concaves; le travail en est grossier, mais le casque de Minerve est bien.

MARC-AURÈLE. Buste avec la cuirasse et le paludamentum : le travail, quoique un peu sec, en est bon et plein d'expression. La tête est bien conservée; il n'y manque que le nez. Les oreilles, habilement sculptées, sont entières. La tête de Méduse, ornement de la cuirasse est très-bien. A travers la croûte qui recouvre le marbre, on reconnaît qu'il est très-beau.

Beau buste de MARC-AURÈLE, en marbre de Carrare ou de Luni, très-bien conservé et d'un bon travail. La cuirasse a pour ornement une tête de Méduse, et le baudrier un foudre. Le haut de la poitrine est couvert par le paludamentum.

MASQUE TRAGIQUE d'un bon style.

MINERVE ARMÉE DE SA LANCE ET DE SON BOUCLIER. Dans ce fragment de bas-relief, l'égide recouvre obliquement la poitrine de la déesse qui est vêtue du péplus. La tête, le bras droit et la moitié du corps manquent. J'ai négligé dans mes notes de marquer la proportion de cette figure, que je ne me rappelle pas assez bien pour discuter si elle a pu faire partie d'un des bas-reliefs des travaux d'Hercule, dans lesquels Minerve fut plus d'une fois utile à ce héros. Mais je vois que M. Dumège, nº 185, range ce bas-relief parmi ceux des travaux d'Hercule, et qu'il est aussi dans les mêmes proportions.

Grands fragmens d'ORNEMENS, d'ENROULEMENS d'un beau style, qui décoraient les montans de portes d'un édifice sans doute considérable, probablement un temple dont les bas-reliefs d'Hercule auraient pu former les métopes.

TÊTE en marbre qui paraît être celle d'un des deux PHILIPPE.

Deux jolis PIEDS de jeune homme de petite nature sur une plinthe de marbre de Paros, assez bien conservés. On voit à la cassure et à des trous de tenons qu'ils faisaient partie d'une statue qui avait été restaurée.

DEUX SATYRES. Fragment d'un petit bas-relief de 13 pouces en carré, d'une saillie très-forte et d'un assez joli travail. Près d'une grotte, un satyre, couché sur sa nébride à l'ombre d'un pin, élève la main droite pour en cueillir les fruits. Vis-à-vis de lui est assis un autre satyre dont le haut du corps est couvert de sa nébride. Les têtes manquent, de même que la jambe et le bras droits du satyre assis, la cuisse et la jambe gauches de celui qui est couché.

Grand buste de SEPTIME-SÉVÈRE, en marbre de Luni : à l'exception du nez et de quelques parties des cheveux, il est assez bien conservé. Le travail en est bon; la tête a été détachée; mais elle appartient au buste. La cuirasse, formée d'écailles et ornée d'une tête de Méduse, est en partie cachée par le paludamentum.

Fragment d'une TÊTE en marbre d'un caractère grotesque, mais d'un bon travail; les côtés de la bouche sont garnis de petites moustaches.

TÊTE couronnée de laurier : les trous qu'on y voit étaient sans doute destinés à des baies de métal. Un reste de bandelette tombe sur les épaules; le nez manque en partie. Cette tête est facile à restaurer.

TRAJAN. Tête en marbre de Carrare : elle est en mauvais état : le nez manque, et elle est fendue dans toute sa hauteur diagonalement de sa partie inférieure droite à la partie supérieure gauche.

Vénus. Tête de grande nature avec le cou et le haut de la poitrine, en marbre grec : elle est très-bien conservée, et l'on n'a à y regretter qu'une légère lésion à l'extrémité du nez et à un sourcil, et que la partie droite du nez ait été un peu corrodée par le temps. Le côté gauche de la figure était encore, lorsque je l'ai revue en 1828, recouvert de tartre, qu'il a été facile d'enlever. Les cheveux, peu terminés ou simplement ébauchés, et retenus par une bandelette, sont réunis en arrière par un nœud élégant. Cette tête de Vénus, d'un style plus ancien que celle de Médicis, et qui, par son caractère et l'ajustement de sa chevelure sans nœud au-dessus de la tête, se rapproche de la Vénus de Milo, et de celle que l'on déterra il y a quelques années à Arles, est certainement une des plus belles qui existent, si même elle ne leur est pas supérieure; il n'y a pas de musée auquel elle ne fît un très-grand honneur, et l'on ne peut que féliciter celui de Toulouse d'une si précieuse acquisition.

216. Hercule et Mercure, n° 285, pl. 135.

La tête ceinte d'une bandelette, assis, s'appuyant de la main droite sur sa massue, et tenant à la gauche une coupe, Hercule est représenté sans doute après son apothéose; il a dépouillé tout ce qu'il avait de mortel, et, admis dans l'Olympe, il s'abreuve à longs traits du nectar des immortels. Sa pose est calme, et le héros jouit, dans toute la plénitude de sa gloire, du repos céleste que lui avaient mérité ses utiles et laborieuses entreprises. On le voit dans ce bas-relief, dont il a été déjà question (153, p. 457), partager les honneurs divins avec ses frères Bacchus et Mercure, et Libera ou Ariadne, la divine épouse de Bacchus.

217 et 218. Génies des courses du cirque, nos 449 et 463, pl. 190, *marbre*.

Il serait superflu de rappeler que parmi les plaisirs qui embellissaient les fêtes si nombreuses chez les anciens, il n'y en avait pas auxquels, dès les temps les plus reculés, ils se livrassent avec plus d'ardeur qu'aux courses de chevaux. A l'origine même des sociétés, ce noble animal, devenu le compagnon, l'ami fidèle de l'homme, partageait ses travaux, ses périls, sa gloire, sa bonne et sa mauvaise fortune; il était de sa famille; et s'il le faisait voler à la victoire sur le champ de bataille, il lui méritait des palmes plus douces lorsque les courses soumises à des règles devinrent, dans les grandes solennités des peuples, la partie la plus brillante des jeux. Les lieux de ces réunions n'étaient d'abord, sans doute, que les prairies qui séparaient les villages dont les habitans faisaient jouter de vitesse les meilleurs des chevaux qui leur servaient aux travaux des champs, et se trouvaient pour ainsi dire improvisés en chevaux de course, comme leurs maîtres en habiles conducteurs de chars. Lorsque la magnificence des jeux s'accrut, ils s'ornèrent de tout le luxe de l'architecture et de la sculpture, et la richesse des chars, des harnachemens étincelans des métaux les plus précieux, l'élégance des concurrens, tout était d'accord avec les progrès de la civilisation, des arts et du luxe de la religion; car c'était toujours en l'honneur des dieux qu'on se livrait au plaisir, et de riches temples demandaient de superbes hippo-

dromes. Lorsque les grands jeux de la Grèce s'organisèrent, on attacha beaucoup de prix à la beauté et à la bonté des coursiers. Des héros, des demi-dieux, tels qu'Hercule, Œnomaüs, Pélops, Adraste, en offrirent les premiers exemples. Leurs chevaux, présens des dieux, étaient fils des vents ou d'origine divine. Ces traditions, qui attribuaient aux dieux l'invention des courses, se perpétuaient dans les stades, et les Grecs les plus opulens, les rois mêmes de pays assez éloignés des lieux célèbres par leurs jeux, y venaient à l'envie faire briller la vitesse des chevaux qu'ils avaient élevés avec le plus grand soin, et dont ils perfectionnaient les races. Ce fut à leurs coursiers que tant de héros durent d'être élevés presque au rang des dieux par Homère, Pindare, Simonide et d'autres poëtes. Aussi ces généreux animaux partageaient-ils les éloges enthousiastes et les honneurs accordés à leurs maîtres vainqueurs. Comme eux ils recevaient les titres d'*athlophores*, de *stéphanophores*, vainqueurs, couronnés. Devant eux s'écroulaient les murailles des villes pour ajouter à la pompe de leur entrée triomphale, et l'on conservait leurs noms comme ceux des auriges qui les avaient guidés dans la carrière. La passion pour les courses de chars était devenue une fureur, et en passant des stades de la Grèce dans les cirques des Romains et de Byzance, elle excita les mêmes transports et y déploya la même magnificence. Les Romains, surtout sous les empereurs, lorsque la conquête du monde ne leur laissait plus à s'occuper que de plaisirs, n'avaient besoin, pour être heureux, que de pain et de jeux du cirque, *panem et circenses*. Ils ne tenaient pas moins à la beauté et à la vitesse de leurs chevaux, qu'au courage et à l'adresse de leurs gladiateurs, et ils se plaisaient autant à suivre des yeux au cirque les chars volant et se brisant contre la borne, ou la tournant avec adresse, qu'à voir couler le sang des intrépides gladiateurs sur l'arène de l'amphithéâtre, et à les applaudir lorsqu'en recevant le coup fatal ils mouraient avec grâce.

SUR LES JEUX DU CIRQUE.

Les jeux du cirque, appelés aussi *Grands jeux*, ont joui chez les Romains d'une trop grande célébrité pour qu'on n'aime pas à connaître l'histoire de leur origine, de leur splendeur et de leur décadence. Romulus régnait depuis quatre ans, et n'avait pu déterminer les peuples voisins, qui craignaient cette puissance naissante, à donner leurs filles en mariage aux soldats qui s'étaient réunis sous ses lois; il eut recours à la ruse, et fit annoncer aux Céciniens, aux Antemnates et en particulier aux Sabins, que pour honorer Neptune équestre, il célèbrerait des jeux ou courses de chevaux nommés alors *célètes*, et qui, institués par Évandre, avaient été négligés depuis longtemps. On y accourut en foule, et à un signal convenu il fit enlever les Sabines. Pour témoigner sa reconnaissance à Neptune *Consus*, ou qui lui avait donné ce conseil, il établit les jeux équestres, sous le nom de *Consualia* (1). Il paraît que ceux qui favorisèrent l'enlèvement des Sabines eurent lieu le 18 d'août (2), et c'est ainsi qu'ils sont placés dans un ancien calendrier (3). Servius les met au mois de mars; son opinion n'est pas suivie. Il ajoute aussi que, faute d'avoir assez de chevaux, Romulus fut obligé de se servir d'autres animaux dans les courses, ce qui avait aussi lieu dans les jeux

(1) Voy. Tite-Live, l. 1; Denys-d'Halicarnasse, 1, 26, 2, 106.

(2) Plutarque, *Rom.*

(3) Gruter, p. 133.

de la Grèce, où l'on faisait courir des mules (1). Numa, prévoyant sans doute que les jeux seraient un moyen de captiver le peuple, perfectionna l'institution de Romulus. Il donna lui-même aux coursiers le signal pour franchir la barrière. Après l'expulsion des rois, ces jeux accrurent de magnificence; mais ils étaient loin encore de la beauté de ceux de la Grèce. On voit dans Tite-Live que du temps de la guerre de Persée, ils ne consistaient qu'en exercices militaires exécutés par soixante jeunes gens et en courses de quadriges et de chevaux de selle qui ne duraient ensemble qu'une heure. On formait aussi la tortue, et des jeunes gens combattaient sous ce toit de boucliers.

On regarda toujours ces jeux comme un ressort puissant dont se servirent habilement le sénat et les empereurs pour conduire les Romains. C'était au cirque qu'on célébrait les victoires, la dédicace des temples; on avait recours aux jeux dans les calamités pour appaiser les dieux et pour distraire le peuple. La promesse de célébrer les grands jeux fut cause de plus d'un triomphe. Le peuple pardonnait tout à celui qui lui donnait ces spectacles chéris. Après ses victoires, César, pour se concilier les Romains qu'il voulait asservir, célébra les jeux du cirque. Jamais on n'en avait vu d'aussi brillans : quatre cents lions, un grand nombre d'éléphans, y combattaient aux yeux de 250,000 spectateurs. Presque tous les empereurs cherchèrent à ajouter à l'éclat de ces jeux; leur magnificence attirait les nations les plus éloignées, et pour que Rome fût de toutes manières la seule capitale du monde, il fut défendu aux autres villes de donner des jeux du cirque. Dans les premiers temps, les femmes y assistaient avec les hommes; mais Auguste les fit placer dans un endroit séparé et élevé. On voit dans Juvénal (2) et dans Prudence, contre Symmaque, que les femmes, et même les vestales, décidaient de la vie ou de la mort des gladiateurs, en tournant le pouce d'une certaine manière (3). Sous Néron et Domitien, les femmes n'eurent pas honte de descendre dans l'arène, et de combattre comme les gladiateurs (4). Septime-Sévère réprima cet affreux abus.

Il est difficile de se faire une idée des profusions extravagantes des Romains dans ces sortes de spectacles. Sous Claude, on vit les bornes revêtues de lames d'or. Caligula et Domitien couvrirent presque entièrement l'arène de lames d'argent. Vespasien fit construire son superbe Colysée; douze mille juifs y travaillèrent pendant un an, et ses vastes ruines excitent encore l'admiration.

Les jeux du cirque se célébraient à différentes heures du jour, mais ordinairement à midi. Ce n'était pas pour les Romains un spectacle paisible. Ils agitaient Rome et la divisaient en plusieurs factions auxquelles on donnait le nom des couleurs qui distinguaient les guides des chars : rouge, bleu, blanc et vert. Domitien y ajouta le pourpre et l'or. Chaque parti apportait dans le cirque toute la passion que pouvait inspirer une victoire qu'on regardait comme le comble de la gloire. La rapidité des chars était très-grande : ils ont fait jusqu'à 294,000 pas (88 lieues) dans 12 heures ou 18 courses.

Les jeux de Titus durèrent cent jours : il accabla le peuple de présens indiqués sur les *tessères*, petits morceaux de métal, de bois ou d'ivoire, carrés ou cylindriques, qu'on distribuait au peuple pour entrer aux jeux.

On vit dans les jeux séculaires six cents quadriges dans cent courses qui représentaient les années du siècle, parcourir dans quatorze heures environ 120 lieues (5);

(1) *Æn.*, 8,636.

(2) l. XLIV, 9.

(3) *Sat.* 3, 36.

(4) Les gladiateurs furent introduits à Rome l'an 490 de sa fondation, 264 ans av. J.-C., sous les consuls Ap. Claudius et M. Fulvius Flaccus par M. et D. Brutus, pour honorer les funérailles de leurs pères (*Val. Max.*, l. II, c. IV).

(5) Ces 120 lieues en quatorze heures donnent 8 lieues 57 par heure; la moyenne de la vitesse des chevaux de course anglais et français est de 2 milles français ou 1 lieue en quatre minutes et demie, ou

au lieu de sept révolutions autour du cirque, comme c'était l'usage, il n'y en eut que cinq à chaque course.

Ces jeux eurent encore un grand éclat sous Trajan, qui y assistait assis avec le peuple. Mais ils dégénérèrent sous ses successeurs. Il s'établit des cirques dans les différentes villes de l'empire : à Rome, on s'éloigna de l'antique magnificence, et nous verrons qu'on se plut à rendre les jeux bizarres. Le goût pour les spectacles semblait augmenter avec la décadence des anciens jeux du cirque. L'on fut obligé de l'agrandir, et l'on y vit, dit-on, jusqu'à 485,000 spectateurs; mais enfin ils tombèrent entièrement. Constantin, en transportant l'empire à Bysance, y construisit des hippodromes et des cirques qui firent tort à ceux de Rome. Ces jeux allaient toujours en déclinant, et l'on dirait que cette puissance romaine, commencée et fondée par des jeux, en dépendait en quelque sorte, et qu'elle devait finir lorsque ces solennités n'étant plus en honneur, et perdant leur antique beauté, auraient vu altérer ces plaisirs guerriers qui, loin d'énerver et d'amollir les Romains, ne servaient qu'à les aguérir. Les conquérans berbares qui renversèrent l'empire eurent la politique de conserver une grande partie des jeux et des spectacles, et les Romains oubliaient au cirque qu'ils n'étaient plus les maîtres du monde. D'après un ancien calendrier, on voit que du temps de Constantin il y avait 157 jours de jeux, dont 61 du cirque. Auguste cependant avait déjà retranché 30 jours, et Marc-Aurèle avait ordonné qu'il y eût 230 jours pour vaquer aux affaires. Voy. *Mém. de l'abbé Brottier sur les jeux du cirque; Mém. acad., inscr.*, V. 45, et Pitiscus, article *Ludus*.

Il y avait à Rome, au dedans et au dehors de la ville, plusieurs cirques de diverses grandeurs, dont voici un aperçu d'après la *Roma antica* de Nardini; édition enrichie des notes du savant archéologue M. Nibby; Rome, 1819.

Cirque AGONALE ou d'ALEXANDRE-SÉVÈRE. — (T. III, p. 67, 69, 73.) Il occupait dans la neuvième région, à la gauche du champ de Mars, le terrain actuel et les environs de la place Navone, qui en a un peu conservé la forme et qui, suivant Fulvio Orsini, en portait encore le nom au XV[e] siècle. Parmi les jeux qu'on y célébrait étaient les courses nommées *equiria,* établies par Romulus, et qui avaient peut-être lieu dans cet endroit du champ de Mars avant qu'on y eût établi un cirque. M. Nibby, contre l'opinion de Nardini, pense que le cirque restitué par Alexandre-Sévère avait d'abord été le cirque *Agonalis,* et que le nom de la place Navone vint, par altération, des deux mots *in agone,* plutôt que de sa ressemblance avec la forme d'un vaisseau. Il paraît qu'en 1143, il y avait encore des restes considérables de ce cirque, dont on retrouve aujourd'hui des vestiges dans les souterrains de l'église de Sainte-Agnès. A la droite de ce cirque étaient les magnifiques thermes d'Alexandre-Sévère, qui avaient d'abord été ceux de Néron, et dont de très-belles colonnes, des débris de toute espèce de marbres rares et de pierres dures, trouvées à différentes époques près des églises de Sainte-Marie, de Saint-Benoît, du Panthéon, des palais Madama, Guistiniani, attestaient la magnificence et ont servi à ajouter à celle du Panthéon. Entre ce cirque et le portique de Pompée était la maison d'Alexandre-Sévère, qui la détruisit et la remplaça par une plantation de platanes pour servir de promenade près de l'entrée du cirque.

13 lieues 1/3 par heure. Mais comme la vitesse des chevaux dans les cirques ne nous est indiquée que pour des courses de chars, dans chacune desquelles on avait à doubler avec assez de peine et de danger douze ou quatorze fois les bornes, célèbres par bien des revers, et que souvent les chars se croisaient pour prendre la place où le tournant était le plus avantageux, on doit avec justice ajouter quelque chose à la vitesse des chevaux, et ce ne serait pas trop d'admettre qu'elle pouvait être de 10 à 11 lieues par heure.

Apollinaire (Cirque). Voyez **Flaminius**.

Aurélien (Cirque d'). Voy. **Élagabale**.

Caracalla ou de *Capo di bove* (Cirque de). (T. I, p. 162); première région. On y allait en sortant de la porte Capène, suivant la voie Appia et traversant l'Almone. A gauche du tombeau de *Cecilia Metella*, il se dirigeait obliquement de l'ouest à l'est de la voie Appienne, dont il était très-près, à la route d'Albano qu'il touchait. Près de l'emplacement qu'on peut supposer avec raison avoir été celui de ce cirque, et où il existe des ruines entre l'église de Saint-Sébastien et *Capo di bove*, on trouva sous Clément XI (1700-1721) des statues de Caracalla et de sa mère Julia Pia, et en 1651, sous le pape Innocent X, on avait déjà déterré l'obélisque placé depuis à la place Navone. Ce cirque est le seul dont on puisse, d'après ce qu'il en reste, indiquer les parties, et il doit servir à donner une assez juste idée des autres. A l'ouest, restes des *carceres*, d'où partaient les chars, et des deux tours, *oppida*, qui les flanquaient, des murs de soutien de l'escalier, de trois rangs de gradins et de la voûte qui les supportait et servait d'abri dans les mauvais temps; de la porte *libitinaria*, par où l'on faisait sortir les morts, de la porte *sanavivaria*, ou *sandapilaria*, par laquelle on transportait les blessés. A l'est sont des restes de la porte triomphale qui s'ouvrait au milieu de l'hémicycle formant l'une des extrémités du carré long du cirque; c'était par là que sortaient les vainqueurs. Dans les longs côtés au midi sont des ruines des *pulvinaria*, loges des empereurs; et vers le milieu de la largeur du cirque des constructions appartenaient à la *spina* et à l'une des bornes, *metæ*. Le long soubassement ou le stylobate de peu d'élévation et de largeur, nommé *spina* ou l'épine, ne partageait pas également la largeur du cirque. Si du milieu de l'extrémité opposée à la demi-circulaire on se tournait vers celle-ci, on avait la spina à gauche de la ligne médiane. Cette irrégularité n'était pas sans motif : on voulait laisser sur la droite une carrière plus large aux chars qui, en s'élançant de leurs remises comme de prisons, *carceres*, où ils étaient retenus, étaient obligés de commencer tous à la fois leur course par la droite; mais plusieurs restant bientôt en arrière, et tous les chars ne courant plus de front sur une seule ligne, ils n'avaient pas besoin d'autant d'espace pour la suite de la course, et il était inutile que la carrière de gauche fût aussi large que celle de droite. Aussi d'après les plans celle-ci aurait eu 40 mètres de large et l'autre seulement 30. La largeur totale de son arène était d'à peu près 80 mètres dont 10 occupés par la spina, qui, partant à près de 58 mètres du fond de la partie circulaire, s'étendait dans une longueur de 190 mètres, et laissait à son extrémité ouest un espace d'environ 162 mètres jusqu'aux *carceres*. Sur le milieu s'élevait l'obélisque. Les *metæ* ou bornes placées aux deux extrémités de la spina n'en étaient séparées que d'environ 3 mètres; leur base était de la même largeur que la spina, qui, à sa partie extérieure, formait un hémicycle de cinq mètres de rayon. On trouve pour la longueur totale de l'arène 410 mètres, ou un peu plus de 210 toises. La partie ouest où étaient les *carceres* ne formait pas une ligne entièrement droite; elle était légèrement courbe, la partie concave tournée vers l'arène, et elle ne tombait pas à angles droits sur les côtés du cirque, qui étaient inégaux de longueur; celui de gauche avait environ 60 pieds de moins que le droit. Ainsi de ce côté la ligne des *carceres* inclinée pour s'y joindre formait un angle obtus et de l'autre un angle tant soit peu aigu. Cette disposition avait été prise pour que les chars rangés au devant des douze *carceres* eussent à peu près le même espace à parcourir pour arriver à la carrière de droite et commencer en ligne à fournir leur course. Si le bâtiment des *carceres* eût été en ligne droite, et d'équerre sur les côtés du cirque, les chars à qui le sort eût assigné des places vers la gauche eussent eu plus de chemin à parcourir pour se rendre à la carrière de droite, au signal qui leur était donné par l'espèce d'étendard, la *mappa*,

que déployait celui qui présidait aux courses, par le son des trompettes et par la corde tendue au devant des chevaux pour les retenir, et qu'on laissait tomber pour qu'ils fussent libres de prendre leur essor. Les bâtimens qui formaient l'enceinte du cirque, et où étaient les gradins et les portiques pour les spectateurs, avaient 10 mètres de profondeur, ce qui donne pour la largeur totale du cirque 110 mètres et pour sa longueur 430 mètres, ou 1,323 pieds. C'est à très-peu de chose près en plus la longueur de la galerie du Louvre. D'après les documens qu'ont pu fournir les ruines, il paraît que les bâtimens du pourtour n'avaient pas plus de 28 à 30 pieds d'élévation, et que les dix rangs de gradins commençaient à environ 10 pieds du sol de l'arène, en arrière d'une *précinction* ou couloir de 5 à 6 pieds de large, bordé d'un parapet ou d'une balustrade; ils pouvaient avoir 16 à 17 pouces de haut, et le dernier rang était surmonté d'un mur d'appui de 3 pieds de hauteur. Ce cirque devait contenir 20,000 spectateurs. On a trouvé dans l'intérieur des murailles des pots en terre vides, encastrés de distance en distance dans la maçonnerie pour rendre la construction plus légère. On soulageait ainsi la demi-voûte qui régnait au pourtour sous les gradins et n'était formée que d'une moitié d'arcade à plein ceintre, dont le sommet du quart de cercle s'appuyait à la muraille extérieure de l'enceinte. De ce côté la demi-voûte avait 15 à 16 pieds de haut et de l'autre seulement 6 ou 7 pieds. Cette galerie prenait à l'extérieur le jour par des ouvertures et par des portes, vis-à-vis desquelles conduisaient aux gradins de petits escaliers qui, avançant de quelques marches dans la galerie, devaient en gêner la circulation. Telle est l'idée qu'en suivant le plan de Nardini et de M. Nibby on peut se faire du cirque de Caracalla, et pour plus de détails on peut consulter le bel ouvrage de Bianconi sur les cirques.

CASTRENSIS. Ce cirque était devant la porte Labicane ou de Préneste, aujourd'hui *porta Maggiore;* peut-être était-ce le même que celui d'ÉLAGABALE.

CIRCUS MAXIMUS (Le grand cirque). (T. III, p. 217); dans la onzième région à laquelle il donna son nom. On l'appelait aussi *intimus,* parce que, selon Varron, l. IV, c. XXXII, il était le seul qui fût dans l'intérieur des murs de Rome, et faisait, plus *intimement* que les autres, une partie de la ville. Numa l'éleva, dans la vallée *Murcia,* entre le mont Palatin et l'Aventin, où Romulus avait donné les jeux pendant lesquels furent enlevées les Sabines. Ce lieu fut fixé par Tarquin l'ancien pour les courses de chars et de chevaux. Les sénateurs y dressaient alors, à leurs frais, des échaffaudages sur des tréteaux, *fori,* de 12 pieds de haut; mais il paraît, d'après Denys d'Halicarnasse, l. III, p. 200, qu'ensuite Tarquin établit et construisit solidement un cirque. D'après le plan et les mesures indiquées par Nardini, il aurait eu en longueur 581^{m},595 = 1,789 pi. 2 po. 1^{l},418. — En largeur 256^{m},968 = 788 pi. 0 po. 10^{l},776. Les bâtimens qui entouraient l'arène avaient en profondeur 44^{m},156 = 136 pi. 11 po. 2^{l},178, et ceux des *carceres* 38^{m},820 = 117 pi. 2 po. 6^{l},248. Il restait pour l'arène en longueur 398^{m} = 1,225 pi. 2 po. 7^{l},807, et en largeur 166^{m},166 = 511 pi. 6 po. 4^{l},723. Cet immense cirque contenait sur ses gradins et dans ses portiques supérieurs 150,000 spectateurs selon Denys d'Halicarnasse; 260,000 suivant Pline, et 380,000 selon Publius Victor. Les différences entre ces nombres sont énormes, et l'on dirait qu'il ne s'agit pas du même édifice, ou que Pline et Publius Victor y font tenir debout les spectateurs que Denys d'Halicarnasse y fait asseoir; et encore ne s'y retrouverait-on pas avec cette supposition que rien n'autorise. En calculant la superficie des plans de tous les bâtimens qui servaient de base aux gradins, avec quelque déduction pour les épaisseurs des murailles d'appui, des précinctions ou couloirs, des ouvertures ou vomitoires et des escaliers qui donnaient entrée aux gradins, et en assignant par personne assise 3 pieds carrés ou 1 pi. 6 po. de large sur 2 pieds de profondeur, ou 0^{m},3,166 mèt. carr., j'ai trouvé

place pour 165,000 personnes, ce qui ne s'éloigne pas trop du nombre de 150,000 de Denys d'Halicarnasse, et d'autant plus que l'on pourrait diminuer de quelques milliers les 165,000, parce qu'il est à croire que, toute proportion d'emplacement gardée, il devait y avoir beaucoup moins de spectateurs sur le bâtiment des *carceres*, du dessus desquelles on ne pouvait pas voir ce qui se passait au-dessous ou en avant: les préparatifs des courses et le départ des chars. Et cette aire des *carceres*, en la calculant comme celle des autres bâtimens, contiendrait plus de 30,000 personnes que l'on pourrait réduire à 15,000, pour arriver aux 150,000 de Denys d'Halicarnasse. Mais toutes ces suppositions ne sont pas très-solides et n'expliquent pas les différences que présentent les nombres rapportés par les auteurs, qui n'offrent pas de détails propres à établir des calculs positifs. En ne comptant que deux pieds carrés par personne, ce qui est peu, on en placerait près de 243,000, ce qui se rapproche des 260,000 de Pline; et en ne leur accordant qu'un pied et demi, et les faisant tenir debout, ce qui n'est guère admissible, on ne trouverait à placer que 330,000 spectateurs, qui sont encore bien loin des 380,000 de Publius Victor. Au reste, ces calculs ne résultent que des plans donnés par Nardini sur une trop petite échelle pour qu'ils puissent servir à mettre complétement d'accord les trois auteurs qui parlent de la contenance du grand cirque. Ayant éprouvé plus d'une variation dans ses dimensions, qui reçurent de notables augmentations à diverses époques, il se peut très-bien que tous les trois aient raison en parlant du cirque tel qu'il était au temps de chacun d'eux.

La première précinction, ou les rangs inférieurs des gradins, était en pierre; des arcades surmontaient la précinction supérieure, et les gradins y étaient en bois. On ne sait le nombre ni des uns ni des autres, et nous n'avons pas de données pour les connaître. On pourrait cependant supposer, d'après la profondeur des bâtimens qui était de 137 pieds, et en en défalquant 37 pour les paliers qui facilitaient la circulation, et pour de petits parapets d'appui qui les bordaient de distance en distance, qu'il restait 100 pieds de l'aire des bâtimens pour cinquante gradins de 2 pieds. En leur donnant 18 pouces de haut, ils auraient eu en tout une élévation de 75 pieds. Si on y ajoutait 15 pieds pour la hauteur du portique supérieur qui terminait l'édifice, et 10 pieds pour l'élévation du premier rang de gradins au-dessus de l'arène, on aurait 100 pieds pour la hauteur totale du bâtiment, ce qui serait assez d'accord avec l'immensité de ce cirque, qui, long comme nous l'avons dit de près de 1,790 pieds, avait 474 pieds de plus que la grande galerie du Louvre, longue de 1,316 pieds.

De même qu'au cirque de Caracalla, et pour les mêmes raisons, la ligne des *carceres* tournée vers l'arène n'était pas rectiligne. On avait creusé au grand cirque, ce que l'on ne voyait pas aux autres, un Euripe ou fossé large de 10 pieds romains (9 pi. 0 po. 6,960) qui entourait l'arène pour la sûreté des spectateurs. Jules-César l'y établit à l'occasion de combats d'éléphans. Cet Euripe était plein d'eau, et il y avait quelquefois des courses de barques, ce qui ne se conçoit guère dans un espace aussi étroit et qui ne permettait pas la manœuvre des rames. Il fallait que ces barques fussent des espèces de pirogues telles que celles que les Romains nommaient *lintres monoxyli*, ou faites d'un seul tronc d'arbre (Pline, L. VI, c. XXVI), ou *myoparones*, et que l'on gouvernait avec des rames probablement dans le genre des pagaies des sauvages, qui ne prennent pas de place, et agissent le long et près du bord de la pirogue. Les auteurs assurent que Scaurus fit combattre dans cet Euripe des crocodiles et des hippopotames qui certes n'avaient que peu de place pour se remuer. Néron fit combler l'Euripe pour laisser plus de place aux courses; mais il fut rétabli depuis lui, puisque selon Lampride, Élagabale, dans ses folles profusions, remplit de vin ce fossé et y célébra des naumachies ou combats de mer, et il est à croire que les barques qui représentaient les navires devaient être gênées dans leurs évolutions. Au reste, pour ces naumachies, on avait dû creuser le sol de l'arène de quelques pieds, et par de larges canaux les eaux

y affluaient avec rapidité et s'écoulaient de même par d'autres issues. On donnait souvent au cirque des chasses d'animaux féroces et amenés à grands frais des pays lointains, tels que des lions, des tigres. L'arène se changeait alors en forêt par une immense quantité d'arbres qu'on y plantait pour ces spectacles, et sans doute très-bas; car ils eussent sans cela obstrué la vue de l'un à l'autre côté de l'arène. De grandes chasses de ce genre eurent lieu sous Probus (276-282 de J. C.). On y vit mille autruches, mille cerfs, mille sangliers, mille daims; des brebis sauvages et d'autres animaux rares, qu'on abandonna au peuple, et chacun en saisit ce qu'il put. Sous Honorius (295-323 de J. C.), il y eut au cirque de grands combats de tigres (Claudien, l. VI); quelquefois aussi des troupes y exécutaient de petites guerres comme celles de notre temps.

L'extérieur du grand cirque était entouré de portiques et de boutiques disposés sans doute de même qu'au Colisée et aux amphithéâtres de Nîmes et de Vérone. Auguste fit de grands embellissemens à ce cirque; il y plaça un des deux obélisques qu'il fit venir avec des frais considérables d'Égypte. Pline, l. XXXVI, c. IX, dit qu'il avait 125 pi. rom. de haut. (113 pi. 1 po. 3 li. de nos pieds de roi), et que ces obélisques avaient été taillés lors du voyage de Pythagore en Égypte. On éleva l'autre au champ de Mars. Des médailles d'Auguste offrent le cirque avec son obélisque. Claude (Suét., *Cl.* XXI) orna de marbres les *carceres*, dora les bornes qui, avant lui, n'étaient que de tuf et de bois, et il assigna des places particulières aux sénateurs. Il est bien à croire que Domitien, qui prenait un vif plaisir aux courses, ne négligea pas le grand cirque. Le plus terrible des incendies qui aient ravagé Rome, celui qui, en six jours, en détruisit presque de fond en comble une grande partie (dix régions sur quatorze) sous Néron, et peut-être par ses ordres secrets, pour avoir la gloire d'élever une nouvelle Rome plus belle que celle que l'on avait rebâtie à la hâte et sans ordre après l'incendie des Gaulois (en 364 de R., 390 avant J. C.); cet incendie, si admirablement décrit par Tacite, *Ann.*, l. XV, c. XXXVIII et suiv., commença dans la partie du grand cirque qui était voisine du mont Palatin et du Cœlius. Le feu prit d'abord aux boutiques extérieures et se propagea avec rapidité dans toute la longueur du cirque. Consumé presque en entier, il fut réparé, agrandi, embelli par Trajan. Écroulé en partie sous Antonin Pie, il fut rétabli par lui ou par Marc-Aurèle. Il est à croire qu'on l'agrandit encore, et c'est ce qui pourrait expliquer les 385,000 spectateurs que lui fait contenir Publius Victor, qui vivait sur la fin du IVe siècle de notre ère; car à l'époque où il fut restauré par Trajan il contenait déjà plus de 310,000 personnes.

On retrouve, en partie, la forme du grand cirque dans la vallée des Cirques; il existe des restes d'arcades et de constructions des *carceres* près de l'église de Sainte-Anastasie, et de celles de la partie hémi-circulaire près de l'église de Saint-Grégoire, et dans d'autres endroits vers le mont Palatin. La spina ne commençait qu'au tiers de la longueur du cirque, à partir des *carceres*. De même qu'au cirque de Caracalla, les deux carrières n'étaient pas de la même largeur : celle de droite était d'un tiers plus large pour les raisons dont nous avons déjà parlé. Les *metæ* ou bornes aux deux extrémités de la spina étaient coniques, et on les comparait à des cyprès; et, de même que ces arbres funèbres, elles avaient assisté à bien des funérailles. Chacune de ces *metæ* était composée de trois bornes. L'empereur Constance fit placer au grand cirque un second obélisque que, suivant Ammien Marcellin, l. XVII, Constantin avait fait transporter à Alexandrie. Il est actuellement à Saint-Jean-de-Latran, et celui d'Auguste, qui était déjà renversé et brisé du temps de Publius Victor, est à la porte du Peuple. La base en est en partie antique. Ils furent trouvés, selon M. Nibby, en 1587, sous Sixte V, à 24 pieds sous terre, dans la vallée des Cirques; ils étaient brisés en trois morceaux. Ils n'ont plus leur hauteur primitive, et ayant été très-endommagés, ils ont été restaurés. L'obélisque d'Auguste n'a plus que 82 pi. 3 po. 2,806, et celui de Constantin 110 pi. 4 po. 2,435. D'après des inscriptions, ces deux obélisques avaient été dédiés au Soleil.

La spina, massif de maçonnerie, élevée environ de 12 pieds et de la même largeur, était couronnée de petits temples, de divers monumens et de colonnes surmontées de statues, auxquels on ne saurait assigner exactement leurs places respectives. Près de l'obélisque qui occupait le milieu de la spina était une édicule consacrée au Soleil. Sur le fronton brillait l'image de cet astre probablement en bronze doré. Pollenza, déesse de la force, avait sur la spina une statue; elle fut renversée, et on lui en consacra deux autres, dont une dorée (Tite-Live, l. xxxix, c. vi). On y voyait aussi les statues en bronze de Cérès, de Bacchus, d'Ariadne, faites avec le produit d'amendes. (Tite-Live, l. xxxiii, c. vii); celles des déesses Seia ou Sessia, Segesta, Messia, Tutelina, qui présidaient aux semailles, aux moissons (Tertull, *Spect.*, l. vii). La grande mère des dieux, Cybèle, avait sa statue près de l'Euripe (*Idem, ibid*); on ne sait pas la place de celle de la déesse Murtia, peut-être la même que Venus Murcia, ou Myrtea, qui avait sur l'Aventin un bois sacré de myrtes. Il paraît que son *sacellum* était placé au grand cirque, à côté de l'endroit où siégeaient les magistrats (Pline, l. xv, c. xxix). L'autel de Consus, le dieu des conseils, ou peut-être le dieu caché, *conditus*, était souterrain et auprès de la première borne. Ce fut aux *Consuales*, en honneur de Neptune équestre, ou *Hippius*, que les Sabines furent enlevées. Ces fêtes qui furent conservées avaient précédé les jeux du cirque. Il y avait des courses de mulets; ce jour-là était un jour de repos pour les chevaux et les ânes, et on les couronnait de fleurs; et les chevaux qui fournissaient les courses étaient libres et sans harnais. On voyait au grand cirque comme dans les autres dont nous avons parlé les œufs consacrés à Castor et à Pollux, et les dauphins à Neptune, qui servaient à marquer le nombre des courses. Il y avait aussi un petit temple de Juventas, déesse de la jeunesse (Tite-Live, l. xxxiv, c. xxiii).

Le grand cirque existait encore au ixe siècle; il en est question dans l'itinéraire de 875. En 1155 ou 1145, le pape Luce II en concéda la garde à la famille des Frangipani, mais à condition de le rendre à lui ou à ses successeurs à leur réquisition. Il n'en est plus fait mention après le xiie siècle. Cependant peu avant Flaminio Vacca, qui vivait à la fin du xvie, il en subsistait encore quelques gradins, ce qui faisait appeler la rue des *Cerchi*, des cirques, la rue aux degrés, *agli scivolenti*. Telles furent les vicissitudes de ce cirque célèbre, qui, pendant plusieurs siècles, fit le bonheur des maîtres du monde, et où ils oubliaient que souvent ils n'étaient plus que les esclaves de souverains indignes de les commander.

Colline (Cirque près de la porte) et de la porte Salaria, nommé à ce qu'il paraît *Cirque de Salluste*. (T. II, p. 93); il était dans la sixième région et occupait le long des murs de Servius un petit vallon resserré de la partie N.-N.-E. du mont Quirinal, aux rochers duquel s'appuyaient ses gradins qui de l'autre côté étaient soutenus par les flancs du mont Pincius ou de la colline des Jardins. Des restes considérables, existant encore dans ces parties, annonceraient que ce cirque était au moins aussi grand que celui de Caracalla; il était près des jardins de Salluste, ce qui lui avait fait donner son nom. Près de là était aussi le temple de Vénus Érycine. Quand les inondations du Tibre empêchaient de célébrer les jeux apollinaires au cirque de Flaminius, ils avaient lieu dans celui de Salluste. On y a déterré, en morceaux, un obélisque orné d'hiéroglyphes, et qui, d'abord dans les jardins Ludovisi, fut ensuite placé sous l'immortel Pie VI à la trinité du mont par l'architecte Jean Antinori de Camerino. Il a de hauteur 66 palmes rom. = 14m,718 = 45 pi. 3 po. 8,445.

Élagabale (Cirque d'). (T. II, p. 19); cinquième région. Près de l'amphithéâtre *Castrense*, dans les jardins de la déesse Spes Vetus, l'Espérance antique, était un obélisque chargé d'hiéroglyphes; trouvé brisé en trois morceaux, il est aujourd'hui aux jardins Barberini au Quirinal. Du temps de Pirro Ligorio il existait encore de beaux

restès de ce cirque, appelé aussi cirque d'Aurélien, qui probablement l'avait réparé et embelli; on n'en connaît plus qu'à peine l'emplacement vers le pied du mont Esquilin, au S.-S.-E. hors l'enceinte de Servius, près de la porte *Maggiore*, majeure.

FLORE (Cirque de). (T. II, p. 87); sixième région, dans la petite vallée devenue la place Grimani, devant les jardins Barberini, à la partie N.-O. du Quirinal, du côté de la colline des Jardins, très-près des murs de Servius. Ce cirque existait encore en grande partie du temps de Fulvio Orsini, et plus tard, au XVII[e] siècle, à l'époque d'Alexandre Donati, il y en avait des restes. C'était là que se célébraient les *Florales rustiques*, fêtes très-licentieuses. Aussi cette Flore en l'honneur de qui elles avaient lieu était-elle surnommée *Rustica*. Son temple était près du cirque de son nom.

FLAMINIUS (Cirque de). (T. III, p. 21); hors la porte Carmentale, dans la neuvième région, au pied du mont Capitolin, près du Tibre et de l'île d'Esculape. A quelque distance de son entrée, par la petite façade rectiligne, était le théâtre de Pompée. Ce cirque se trouvait entre le portique d'Octavie, le temple d'Hercule Custode et ceux d'Apollon et de Bellone, devant lequel était la *Colonna Bellica*, derrière la partie circulaire du cirque. Du temps de Fulvio Orsini et de Marliano, au XVI[e] siècle, l'église de Sainte-Rose, aujourd'hui Sainte-Catherine-des-Cordiers, était au milieu de ce cirque, qui existait presque en entier, du moins quant à son enceinte. Le palais Mattei en occupe une partie de l'emplacement. Dans des fouilles qu'y fit cette famille du temps de Pirro Ligorio, au XVI[e] siècle, on trouva un bas-relief représentant des courses de chars par des enfans. Il se peut que ce soit un des nôtres ou celui du Vatican. Ce cirque avait été construit par Flaminius, qui depuis fut vaincu et tué à la bataille de Trasymène. L'endroit, *Prata Flaminia*, où il était, appartenait à la famille *Flaminia*. Après la bataille de Cannes, on y célébra des jeux consacrés à Apollon. C'était des environs du cirque de Flaminius que partaient les pompes triomphales. Au milieu était un grand autel de Neptune. On y tenait quelques *nundinæ*, des foires, et lorsque les inondations du Nil ne permettaient pas d'y donner des jeux, ils avaient lieu sur le Quirinal.

DOMITIA (Cirque de). (T. III, p. 362); dans la quatorzième région, aux jardins de cette princesse, tante de Néron, près du Tibre et de l'endroit où l'empereur Élius Adrien fit élever son mausolée, en face du pont Élius (Jul. Capit., *Anton. 5;* Dion Cass., *Adr.*). Il en existait encore, du temps de Fulvio Orsini, des restes qui avaient peut-être appartenu à des constructions du temps d'Adrien.

INTIMUS CIRCUS. Voy. CIRCUS MAXIMUS.

SALLUSTE (Cirque de). Voy. COLLINE (Cirque de la porte).

VATICAN (Cirque du) ou de Néron. (T. III, p. 357-362); de la neuvième région, au pied de la pente orientale du mont Vatican, dans les champs ou la petite vallée où le pape Saint-Léon fonda la partie de la ville nommée *Léonine* ou le *Borgo*, entre Saint-Pierre et le Tibre. Ce cirque faisait partie des jardins de Néron qui, après avoir été d'abord ceux d'Agrippine la mère et de Caligula, passèrent à sa sœur Agrippine la jeune, mère de Néron. Il était à l'extrémité des jardins, sur la voie du pont Triomphal, au Vatican, depuis voie *Aurelia*. C'était dans ce cirque particulier que Néron s'exerçait à la course des chars (Tacite, *Ann.*, l. IV), et ce fut aussi là que, pour rejeter sur les chrétiens l'odieux de l'incendie de Rome (voy. p. 595), dont on l'accusait, il en fit périr en sa présence, dans d'atroces supplices, un grand nombre recouverts de peaux d'animaux féroces : ils étaient déchirés par des chiens, ou, enduits de poix, ils brûlaient comme des torches pour éclairer les rues et les spectacles (Tacite, *Ann.*, l. XV, c. XLIV). Aussi construisit-on, par respect pour cet endroit, sous Constantin, avec des débris du cirque, la première basilique de Saint-Pierre. On y a trouvé l'obélisque dont parle Pline, l. XXXVI, c. XI; et qui était au milieu du cirque. Sixte V le fit élever devant Saint-Pierre; il a de hauteur 180 palmes rom. = 40[m],140 = 123 pi. 6 po. 10 li. Amené

à Rome sous Caligula pour le cirque du Vatican, il avait été surmonté d'un gros globe doré qui contenait, dit-on, les cendres d'Auguste. Du temps de Pétrarque (XIV[e] siècle) cet obélisque était déjà soutenu par quatre lions en bronze. D'après les ruines trouvées en 1616 en travaillant à l'escalier de Saint-Pierre, il paraît, selon Grimaldi, que ce cirque avait de long 720 palmes rom. = 160^m,560 = 83 toises 6 po. 6 li.; de large 400 pal. = 89^m,200 = 45 tois. 3 pi. 11 po. 9 li. L'arène avait 230 pal. = 51^m,290 = 26 tois. 1 pi. En la déduisant de la largeur totale, il restait à très-peu de chose près 19^m = 9 tois. 4 pi. 5 po. 10 li. = 58 pi. 1/2 pour la profondeur des bâtimens des côtés ou du pourtour, occupés par les gradins, les portiques, les écuries et les *carceres*.

Quoique les anciens auteurs, surtout les poëtes, soient remplis de descriptions de courses de chars, cependant les monumens qui en retracent quelques scènes sont très-rares, et nous n'avons, pour ainsi dire, que d'agréables parodies. On pourrait du moins regarder ainsi nos deux jolis bas-reliefs et ceux du musée du Vatican (1), où des enfans ailés, amours ou génies, et des chevaux de la même proportion se disputent le prix de la course des chars. Nous avons déjà vu, et nous verrons encore, que les Romains aimaient à représenter sur leurs monumens ces petits êtres ailés, invisibles, dont ils peuplaient le monde, et qui en étaient comme l'âme. Associés aux hommes et intermédiaires entre eux et la divinité, ils vivaient avec eux et partageaient leurs plaisirs et leurs peines. C'étaient leurs génies qui animaient, protégeaient le poëte, le guerrier, l'athlète, et qui, après les avoir accompagnés au sombre séjour, fidèles amis veillaient sur leurs tombeaux. Leurs joutes dans l'arène où ils avaient excité l'ambition des concurrens convenaient à des monumens funèbres; et ne pouvaient-elles pas aussi offrir une allégorie de la vie mêlée de scènes et de revers?

Avant de parler de notre premier bas-relief (217), il convient de dire quelques mots de la carrière que parcourent sur leurs chars ces quatre génies, symboles des factions distinguées par leurs couleurs : la blanche, la rouge, la vert-clair et la bleue, qui, excitées par les acclamations effrénées et diverses des spectateurs, prenant avec fureur parti pour l'une ou pour l'autre, se disputaient avec tant d'acharnement les prix des courses dans les cirques de Rome. D'après quelques particularités de nos monumens, il est à croire que c'est dans le plus célèbre des cirques que l'on aura placé ces courses. L'obélisque de notre bas-relief s'élève au milieu de la *spina*, et montre que c'est le grand cirque, ainsi qu'on peut le voir, avec les autres détails, p. 591. Notre marbre ne nous offre pas tout ce que présentait la la *spina*, ce n'en est qu'un abrégé; mais on y trouve les colonnes consacrées aux Dioscures, les dauphins et les œufs qui servaient à marquer le nombre de tours que les chars faisaient autour des bornes, *metæ*. L'obélisque d'Auguste n'est pas surmonté d'un globe comme sur les bas-reliefs du Vatican (2), qui, plus riches de détails que les nôtres, font mieux connaître les diverses parties du cirque et de la *spina*, telles que les édicules, les statues des dieux, les portiques du pourtour et l'endroit où l'on donnait le signal de départ et où l'on distribuait les prix. On peut faire re-

(1) *Mus. Pio-Clem.*, t. V, pl. XXXVIII-XLI.
(2) *Mus. Pio-Clem.*, t. V, pl. XL.

marquer que les bas-reliefs les plus médiocres et des temps les plus bas (1) sont les plus circonstanciés, et que, pour ainsi dire, la sculpture parle plus lorsqu'elle s'exprime moins bien.

Notre bas-relief (217) offre quatre chars à deux chevaux (*bigæ*) s'élançant dans la carrière; mais il est difficile de décider s'ils la commencent ou s'ils la finissent. Cependant les œufs, qui sont d'abord au nombre de sept, ne sont plus ensuite que de six, ce qui résoudrait peut-être la question souvent débattue, et du reste peu importante, de savoir si à chaque tour des chars on ôtait un œuf de dessus les colonnes, ou si l'on en mettait un. Il paraîtrait ici qu'on les mettait, et que, bien que ce ne soit pas dit par les auteurs, il y avait en plusieurs endroits de la *spina*, et peut-être à égales distances, des colonnes surmontées d'une architrave, sur lesquelles, tout simplement au moyen d'une échelle, ainsi que le montre un des bas-reliefs du Vatican, on élevait un œuf à chaque tour, et dont on avait multiplié le nombre pour que de toutes les parties du cirque on pût connaître la quantité de tours faits par les chars. Ici l'on placera le septième œuf lorsque tous les quadriges auront dépassé les colonnes, et ce serait le dernier tour de nos petits auriges ailés. Pour terminer leur reprise (*missus*) autour de la *spina*, ils n'ont plus qu'à tourner la dernière borne qu'on ne voit pas dans le bas-relief, et ils vont arriver au lieu d'où ils étaient partis, devant les *carceres*, au pied de la statue de la Victoire, où l'heureux vainqueur recevra la couronne due à la vitesse de ses coursiers et à son adresse. Il me semble que le bas-relief du Vatican (2) n'indique que le cinquième tour; il n'y a que cinq dauphins et cinq œufs à la pl. XXXIX. Les six œufs marqueraient le sixième tour, et l'on finit le septième ou l'on double pour la dernière fois la borne sur le bas-relief pl. XL, où sont élevés les sept œufs et les sept dauphins. L'aurige de notre second char se retourne et, par le geste de sa main droite, il paraît vouloir arrêter les chevaux de celui qui le suit, et est sur le point de le renverser. Le troisième concurrent a été moins heureux : ses chevaux se sont abattus; l'aurige est précipité la tête la première (3); son compagnon près de lui prend part à sa triste aventure. Le quatrième char, lancé en pleine course, a dévancé ses rivaux; le conducteur, tenant avec fermeté ses rênes passées autour de son corps (4),

(1) *Mus. Pio-Clem.*, t. V, pl. XLII-XLIII.

(2) T. V, pl. XXXVIII.

(3) Toute cette figure, excepté l'aile, est due à une restauration, ainsi que la tête et une partie du cou du cheval.

(4) Dans nos deux bas-reliefs, et les cinq du Vatican, *Mus. Pio-Clem.*, t. V, pl. XXXVIII, XXXIX, XL, XLI, XLIII, les rênes font toujours le tour du corps des auriges; c'était sans doute pour opposer plus de résistance à l'ardeur des chevaux en certains momens, et pour moins risquer de laisser tomber les guides; mais c'était aussi un danger de plus lorsque l'aurige renversé de son char tombait embarrassé dans les rênes, dont il ne pouvait pas toujours se dégager. Sur les vases peints d'ancien style, on voit aussi les rênes autour de la ceinture des conducteurs des chars (ἡνίοχος des Grecs, *celui qui tient les rênes* (ἡνία) l'*auriga*, l'*agitator* des Romains, le cocher). La manière dont sont attelés et harnachés les chevaux sur ces divers bas-reliefs mérite aussi d'être remarquée. Dans les courses, t. V, pl. XXXVIII,

a l'air d'être maître de ses coursiers et fier de la victoire. Le génie qui

XXXIX, XL, XLIII du Vatican, et dans notre 217, nº 449 du Musée royal : les chevaux, sans têtières, n'ont que des rênes et un billot pour mors. A la pl. XLI du Vatican, et dans notre 218, nº 463 du Mus. roy., il y a des brides ou des bridons complets à sous-gorge et quelques-uns avec des muserolles. A la pl. XLII du Vatican, on ne voit ni brides ni rênes. On pourrait dire que des êtres surnaturels, divins, des génies ailés, n'en ont pas besoin pour guider des chevaux probablement de race céleste; mais le bas-relief du Vatican ne présente que des cochers (*agitatores*) ordinaires du cirque; et il porterait à croire qu'il y avait des chevaux assez bien mis pour se laisser diriger par des guides attachées à leurs colliers. Au reste, ce n'était pas impossible. Les Numides montant, sans brides, leurs chevaux entièrement nus, leur faisaient faire tout ce qu'ils voulaient; les Polonais avec un seul cri arrêtent tout court les leurs en pleine course, et nous voyons tous les jours dans nos manéges et nos cirques olympiques des chevaux dressés à toutes sortes d'exercices très-difficiles, les exécuter à la voix, sans brides, nus et sans cavaliers. Mais l'attelage le plus extraordinaire est celui des quadriges de la pl. XLIII, t. V, du Vatican, et c'est la seule de ces courses qui offre des quadriges. Les chevaux sont à très-courte queue, presque sans crins, et relevée comme au bas-relief pl. XL du Vatican; ce qui indiquerait ou qu'ils ont beaucoup de race, ou qu'ils sont niquetés. On voit aussi des chevaux à courte queue sur la curieuse mosaïque du musée de Lyon, découverte par M. Macorse. Les autres bas-reliefs les montrent à tout crin; mais quelques-uns de nos coursiers ont les crinières coupées court et disposées en manière de crête, ainsi que les présentent beaucoup de monuments antiques, surtout les plus anciens, comme les bas-reliefs du Parthénon. Ce que nous offrent de plus particulier les chevaux des quadriges du Vatican, et que je croirais retrouver, mais avec moins de certitude, à notre nº 449, c'est la manière dont ils sont guidés : une simple longe embrassant le corps de l'aurige qui la tient de la main gauche passe dans la bouche des quatre chevaux, de l'un à l'autre, et leur sert de mors. On a vu plusieurs de nos habiles écuyers obtenir tout de leurs chevaux avec un simple ruban passé dans leur bouche. Il était sans doute plus difficile de dresser ainsi des chevaux pour des courses de quadriges au cirque, et il fallait que les deux de côté, l'un sous la main et l'autre hors la main, fussent parfaitement mis et dociles pour que, obéissant à la pression de la guide à droite ou à gauche, ils pussent maintenir et diriger les deux du timon et leur imprimer ou leur faire suivre le mouvement. Mais ce qui se passe tous les jours au cirque olympique de MM. Franconi doit nous rendre vraisemblables toutes les merveilles de ce genre. Dans aucun de nos bas-reliefs, ni de ceux du Vatican, on ne voit ni timons ni traits, parties cependant indispensables, surtout le timon. Il est à croire qu'ils auront été omis à dessein pour ne pas embarrasser la composition, quoique ce n'eût pas été le cas pour les timons, qui ne se seraient aperçus que très-peu. Aussi y en a-t-il à des chars représentés sur la frise du couvercle d'un sarcophage du Vatican, t. V, pl. XXXVIII. Ils sont, à leur extrémité, munis d'un joug terminé dans d'autres bas-reliefs par des têtes d'oie ou de dauphin. Ce joug posait sur le garrot des chevaux. On en trouve de très-distincts aux bas-reliefs du Vatican; mais les nôtres ne les présentent pas aussi bien; on croirait même qu'il n'y a que des sellettes ou des coussinets fixés sur le garrot par des sous-ventrières. Ce sont ces longues courroies attachées au joug, dans le bas-relief du Vatican, et qu'on relevait et fixait au char lorsqu'il était dételé. Les bas-reliefs ne nous montrent pas de chars à pompe comme ceux des peintures des vases, qui donnent plus de détails que les monumens sculptés. On attachait aussi au char, lorsqu'on

l'accompagne à cheval (son *desultor*, ou voltigeur), la tête et le bras droit en descendait, les rênes à des espèces d'anses ou de mains sur le haut et en arrière de la caisse. Il paraît qu'il en est question dans Homère, et que ce serait ce qu'il nomme ἄντυγες, antyges. On en trouve presque toujours de très-grandes et de diverses formes aux chars des héros, sur les vases peints. Aucun des bas-reliefs du Vatican que nous avons cités n'en présente; mais on en peut remarquer aux deux chars de droite de notre bas-relief nº 449. Ces mains servaient aussi à monter dans le char. Au reste, il est bien à présumer que les fabricans de ces bas-reliefs, d'une exécution médiocre, ne tenaient pas à une grande exactitude; qu'il leur suffisait de donner l'idée d'un char et de son attelage, et qu'ils en sacrifiaient beaucoup de détails qui n'eussent rien fait à l'ensemble, surtout lorsqu'ils représentaient des cavaliers et des auriges ailés. On ne saurait donc les prendre pour modèles, si on voulait se rendre bien compte des chars et des harnachemens employés dans les stades et les cirques. Il serait impossible que des chars aussi petits, aussi bas, sur des roues à quatre rais de quelques pouces de haut, en les comparant à la taille de ces enfants, pussent être en usage. Il en est à peu près de même de ceux des vases peints et des pierres gravées, où, quoique plus grands que sur nos bas-reliefs, ils sont hors de proportion avec les héros qui les montent. Ce n'est pour ainsi dire qu'une sorte d'image abrégée et comme un symbole dont se servaient, dans leur langage concis, la peinture et la sculpture pour exprimer un char. Mais cependant ce qui prouverait que nos bas-reliefs, qui ne disent pas tout, disent pourtant beaucoup sur ce sujet, ce seraient deux chars votifs de ronde bosse, l'un en marbre pentélique, l'autre en bronze, que donne Visconti, *Mus. Pio-Clem.*, t. V, pl. XLIV, XLV, et B. II, B. III, à l'appui de ses explications des bas-reliefs des courses. La caisse de celui qui est en marbre, et d'une grande richesse d'ornements, avait servi de chaire dans la basilique de Saint-Marc, qui en fit présent au Pape. Des deux chevaux qui y sont attelés et qui n'y appartenaient pas, l'un est presque tout antique, et le tout a été restitué avec goût et talent, d'après des monumens, par Fr.-Ant. Franzoni. Ce char, du travail le plus soigné, est assez grand pour que les détails en soient très-distincts: On ne saurait citer les roues qui ont été ajoutées et qui sont à huit rais. J'en ai vu à Pompéi déterrer deux, dont le bois était carbonisé, et qui avaient environ 4 pieds de diamètre et dix ou douze rais, autant que je me le rappelle. En arrière du char sont ces anses dont nous avons parlé, et à celle de droite sont attachées les rênes. Le timon tient à l'essieu, sur lequel pose le char. Droit à partir de la caisse pendant quelques pouces, il forme tout à coup une forte courbure en dessus, et son extrémité est terminée par une tête de bélier. Il aura été restitué d'après l'autorité des monuments; il est fâcheux que Visconti n'indique pas les endroits restaurés dans le cheval antique de droite. Telle qu'elle est, sa bride est complète et ornée de bossettes aux réunions du frontail, de la sous-gorge et de la muserole avec la têtière. Le mors à longues branches recourbées en S est sans gourmette, et fait la bascule. Les rênes passent dans des anneaux des sanglons de la sous-ventrière au-dessous du joug, dont on ne voit que l'extrémité en tête de dauphin. Si les chevaux eussent été attelés avec des traits, ayant donné les autres détails, on ne les aurait point omis. Ainsi, il est presque certain qu'il n'y en avait pas à ce char, et l'on ne voit ni lisoir, ni palonnier, ni rien qui indique où l'on aurait pu les attacher. Ils étaient sans doute remplacés, tant bien que mal, par une sangle et un poitrail fixés au-dessous du joug, et qui, à un certain point pouvaient servir de reculement et de croupière sur des terrains unis et de niveau, comme ceux des stades et des cirques. Le joug, fortement attaché au timon, empêchait des chevaux bien dressés, et dans la

élevés, est dans l'enthousiasme de la joie (1), et peut-être cependant cette victoire n'est-elle pas certaine et va lui être arrachée. Si l'on suit l'opinion de Visconti, qui semble très-plausible, l'amour qui se précipite sous les chevaux, et qui met sous leurs pieds un vase ou une corbeille, pourrait bien les faire trébucher et leur enlever leur avantage (2).

main, de s'en écarter par derrière, car ils étaient maintenus dans leur avant-main. C'est à peu près comme les bœufs attelés au joug sur la tête ou sur le cou, et sans traits. Mais il est vrai aussi que quelques chars de nos bas-reliefs n'ont ni colliers, ni timons, ni traits, et qu'il serait impossible que des chevaux pussent les tirer.

Le char en bronze trouvé en Étrurie, l'on ne sait où, est plus petit que celui en marbre. Il appartenait, du temps de Visconti, à Rome, à la famille Passaglia, qui a donné des graveurs distingués sur pierres fines, et qui l'ont restauré avec la plus grande intelligence. Notre grand antiquaire regarde ce char votif comme très-ancien, et l'un des monumens les plus curieux qui existent. Aussi lui a-t-il consacré deux planches, t. V, B. II, B. III : la caisse de ce char est en bois revêtu de plaques de bronze travaillées au marteau. La forme en est assez singulière, et l'on en prendrait assez l'idée d'après une baignoire convexe des côtés, arrondie aux extrémités et dont les côtés rentreraient en ligne courbe presque comme un 8 ouvert en partie par le bas et qui ne serait pas fermé au milieu. Visconti pense que des chars de guerre de cette forme pouvaient contenir deux guerriers, l'un, en avant, guidait; l'autre, en arrière, combattait. Cette caisse n'a pour ornement dans tout le pourtour de la partie supérieure qu'une bande plate bordée en dessous de perles, et dont les deux extrémités en arrière, à l'entrée du char, sont terminées par des têtes de Méduse d'ancien style, la langue hors de la bouche. Sur le devant, vers le haut de la caisse, est une figure de très-ancien style de jeune homme à tête radiée, et dont le bas du corps s'unit à des feuillages. Mais peut-être est-ce dû à une restauration, et Visconti est tenté de croire, d'après quelques traces, que c'était une queue d'oiseau, ce qui pourrait s'accorder avec les symboles de l'épervier ou du vautour que l'on attribuait au Soleil. Les roues de ce char ont dix rais et sont assez grandes; elles sont en bois et cerclées en fer; des têtes de lion ornent le bout des moyeux; le timon engagé dans l'essieu forme d'abord une double courbe en dessous et en dessus; il est ensuite droit, et son extrémité est ornée d'une grosse tête d'épervier en bronze d'un travail très-ancien et très-fin. En arrière et à quelques pouces de cette tête est une forte et longue cheville ornée autour du bouton d'un perlé et sur le haut d'une tête de Méduse. C'était au moyen de cette cheville, et probablement de fortes courroies, que le joug était fixé au timon. Enfin l'ensemble, les détails et le travail de ce char concourent à en faire un des monumens les plus anciens et les plus précieux. Visconti pense qu'il avait pu, dans quelque temple, être consacré au Soleil ou à son père Hypérion, de qui, de même que de son fils, le vautour et l'épervier étaient des symboles.

(1) La tête, l'épaule droite et l'aile du génie dans le char sont modernes, ainsi que le bras droit de celui qui se jette sous les chevaux.

(2) On n'est pas d'accord sur ces vases ou ces paniers que présentent non-seulement tous les bas-reliefs du genre des nôtres, mais même ceux qui offrent de véritables courses du cirque avec leurs accessoires, telles que les pl. XLII, XLIII du t. V du *Mus. Pio-Clem.* Selon les uns, ces vases auraient contenu le sable qu'on répandait sur l'arène, et avec lequel on en égalisait le terrain en bouchant les trous et les ornières. Cependant sur aucun bas-relief on ne voit ni répandre ce sable, ni rien qui indique que ces vases ou ces corbeilles, qui paraissent avoir été en osier, en con-

Le bas-relief qui suit (nº 463), moins abondant en détails que celui que nous venons de voir, ne nous offre pas de nouvelles observations. Quatre biges se disputent le prix de la vitesse; chacun des chars est accompagné de son cavalier voltigeur (*desultor*); un génie sans ailes, après avoir lancé sa corbeille pour retarder le char, s'est jeté sous les chevaux et cherche à en éviter les atteintes. Les coursiers du troisième char se sont abattus, et le

tinssent. Il paraîtrait plutôt, comme dans les bas-reliefs du Vatican, pl. XL, et surtout dans le nôtre, nº 449, que ces génies cherchent à embarrasser les chevaux en jetant sous eux ces paniers qui pouvaient les faire butter et renverser le char. Notre bas-relief nº 463, et celui du Vatican, pl. XXXVIII, montrent le petit perturbateur ayant manqué son coup; les chevaux et le char vont lui passer sur le corps. Sur la bande supérieure de la même planche, un génie court au devant des chevaux, tenant sa corbeille à la main; il les effraie; ils s'abattent; le petit cavalier semble lui demander grâce. Tandis que dans notre bas-relief nº 463 cet amour, qui se jette à terre en courbant le dos et cachant sa tête avec ses mains, a l'air de se préserver du passage des chevaux. Les manœuvres de ces génies rappelleraient, selon l'auteur du musée *Pio-Clementin*, ce qui se passait souvent aux courses, où les diverses factions cherchaient à mettre des obstacles aux succès de leurs rivales. Des hommes très-lestes et très-adroits se précipitaient sous les chevaux pour ralentir leur vitesse. On les appelait *morattores ludi*, qui retardent les jeux. On conçoit au reste, d'après tout ce que nous voyons exécuter tous les jours à nos voltigeurs équestres, que des hommes très-exercés passent se jeter entre les chevaux sous le timon dans sa longueur, embarrasser leurs pieds dans des corbeilles, et n'avoir pas un grand danger à courir du char dont la caisse passait par dessus eux, et qui d'ailleurs était extrêmement léger. Ne voit-on pas aux courses de taureaux, en Espagne, ces vigoureux et lestes *piccadores* et les *banderillos* se présenter, dans de grands et forts paniers cylindriques, aux attaques du taureau, qui à coup de cornes les renverse et les fait rouler sur l'arène. Tandis qu'il exerce sa fureur sur cette espèce de gabion et le trépigne, l'adroit et agile *taureador* lui échappe, le harcèle, le hérisse de tous côtés de petites flèches ornées de bandelettes, ou souvent, s'élançant du panier et posant un pied sur la tête du taureau furieux qui laboure le sable avec ses cornes et ne sait plus à quel ennemi il a affaire, il saute par dessus lui et échappe, en jouant, à sa rage et à ses poursuites. On ne peut douter que dans les derniers temps les jeux du cirque n'eussent perdu beaucoup de leur dignité. Pour divertir le peuple, on y introduisit des exercices bouffons, des farces que jadis on n'eût pas trouvés convenables à ces solennités. Et les gens de goût ne voient-ils pas avec peine aujourd'hui nos grands théâtres, pour plaire et exciter la curiosité, emprunter des prestiges aux spectacles des boulevards? N'avons-nous pas, il y a peu d'années, dans une soirée de gens de lettres, entendu, à leur grand scandale, un commissaire du Roi dire que si des spectacles de chiens devaient rapporter de l'argent au théâtre français, il les y ferait paraître? Pourrait-on, d'après cela, s'étonner que lors de la décadence des jeux du cirque, à Rome, les baladins y aient trouvé accès? Cependant les ruses qu'ils employaient contre les adversaires de leurs factions n'étaient pas légales : dans la belle description d'une course de chars, par Sidoine Apollinaire, vers la fin du vᵉ siècle de notre ère, *Carm.* XXIII, on apprend qu'un des concurrens de Consentius perdit son rang et l'avantage qu'il avait sur lui pour avoir, à dessein, heurté son char et cherché à l'empêcher de doubler la borne. Mais il est vrai que cette course avait lieu entre des gens d'une haute position sociale, et que l'on était moins difficile dans les jeux donnés pour le plaisir de la multitude.

voltigeur ailé, se retournant, annonce par son geste, en se frappant la tête, toute la peine qu'il en éprouve. Une de ces funestes corbeilles a fait broncher les chevaux du quatrième char; ils se cabrent, et on dirait que le *desultor* venant au secours de son camarade, désolé de ce contre-temps, avance la main pour les remettre en route, tandis que le petit aurige saisit les rênes des chevaux qui le précèdent, soit pour les empêcher de se relever, soit pour avoir, par ce temps d'arrêt, plus de facilité à reprendre sa course. On voit que ces bas-reliefs agréables, ces jeux d'enfants, nous offrent, pour ainsi dire, un extrait de ces courses célèbres et des passions qui se déployaient avec tant de chaleur aux cirques de Rome et de Byzance. [Haut. des deux bas-reliefs $0^{m},352$ = 1 pi. 1 po. — Larg. $2^{m},634$ = 5 pi. 0 po. 4 li.]

Les cavaliers voltigeant sur deux ou plusieurs chevaux, nommés *métabates* par les Grecs, *desultores* par les Romains, furent, à ce qu'il paraît, connus très-anciennement des Numides, des Scythes et des Indiens, auxquels les empruntèrent les Grecs, de qui les Romains les reçurent. Mais ils ne s'en servirent que pour mettre de la variété dans les courses des chars, tandis que les cavaliers scythes et indiens, menant à la guerre deux et trois chevaux en main, sautaient avec légèreté, dans le combat, de l'un sur l'autre, et les montant dans tous les sens, quittaient, sans toucher terre, pour un cheval frais celui qui était fatigué ou qui venait d'être blessé ou tué. On ne conçoit cependant pas trop cette manière de se battre, sujette à beaucoup de confusion. Alors, sans doute, il y avait des cavaliers; mais ce n'était pas de la cavalerie comme nous l'entendons; l'on n'exécutait pas de manœuvres régulières, en masse; chacun se battait, pour ainsi dire, pour son compte, et l'on ne se fait guère l'idée de charges où il y aurait eu des chevaux de main, de l'un à l'autre desquels on aurait voltigé. Homère connaissait déjà les *métabates;* il s'en sert dans ses comparaisons; et Ajax (*Il.* O, 679-684) sautant avec agilité d'un vaisseau à l'autre en combattant, est comme un habile cavalier (κέλης) qui, sur le grand chemin, au milieu des hommes et des femmes qui l'admirent, court vers la ville monté sur quatre chevaux, et tandis qu'ils volent, il saute de l'un sur l'autre. Eustathe, p. 1037-1038, fait remarquer que, pour ces exercices, les chevaux étaient non-seulement très-vites, mais encore très-dociles. D'après lui, ils auraient été réunis par un seul joug; ils ne le paraissent pas sur les pierres gravées; c'était un moyen de les faire aller bien ensemble. Ainsi réunis, les chevaux se nommaient *amhippes* (ἅμιπποι, ἅμα, ensemble, ἵππος, cheval), (Pollux, *On.* I. 131); et l'on donnait aussi ce nom, et celui d'*amphippes*, à des peuples des bords du Danube qui allaient à la guerre avec deux chevaux. D'anciens écrivains reprochaient, selon Eustathe, à Homère, d'avoir fait un anachronisme et d'avoir transporté ce qui se passait de son temps à celui des héros, qui ne connaissaient pas ce genre d'équitation. Ils ne combattaient même pas à cheval; et si l'on voit Diomède monter un des chevaux de Rhésus après avoir tué Dolon, ce n'est que par nécessité et pour emmener plus vite ces chevaux. Mais, ainsi que le fait remarquer ce grand commentateur, Homère ne dit pas que ces exercices eussent lieu à l'époque des héros; il fait simplement une comparaison tirée de ce qui se passait de son temps. Dans l'Odyssée, il parle aussi du *kélès* qui, selon Eustathe, était proprement le cheval et non le cavalier. On trouve sans cesse chez Pausanias κέλητι νικᾷν, vaincre à cheval ou avec le *kélès*, qui, du temps d'Eustathe, se nommait *sellarius*, notre cheval de selle. Ce mot de κέλης viendrait de κέλλειν, le même que τρέχειν, βαδίζειν, courir. Les Éoliens le prononçaient κέληρ, et de là vinrent les *celeres*, ou peut-être *keleres*, les cavaliers ou chevaliers de Romulus, en raison de leur célérité. On donnait

aussi le nom de *kélès*, en grec, *celes*, *celox*, en latin, à de petits navires très-légers dont se servaient les pirates, et à des barques de pêcheur, et les navires étaient les chevaux de la mer. Aux courses du cirque, chez les Romains, les *desultores* qui accompagnaient les chars sautaient de cheval et venaient au secours des auriges de leurs factions qui se trouvaient dans l'embarras. Quelquefois aussi portaient-ils le désordre parmi les factions rivales; ce qui cependant était défendu par les lois des jeux, où les prix devaient être disputés avec loyauté. Il paraît que les voltigeurs des anciens ont porté très-loin leur adresse, et que les nôtres ne leur en apprendraient pas. Une inscription latine citée par Mongez (*Dict. d'antiq. de l'Encycl. mét.*, article Cocher), est en honneur de Marc-Aurèle Polynice, mort à 29 ans, et qui avait remporté dans les quatre factions 737 palmes ou prix, et entre autres 3 des courses de chars à six chevaux et 8 de celles à dix chevaux. A l'appui de l'inscription, on voit sur des pierres gravées des voltigeurs faire leurs tours d'agilité sur dix et douze chevaux de front (Raspe, n° 7923, t. II, pl. xlvi, pâte antique du roi de Prusse). Et ne se pourrait-il pas que la victoire qui met une couronne sur la tête de ce voltigeur fût une femme qui semblait voler avec lui de l'un à l'autre de ces coursiers? — Le Cte de Caylus, *Rec.*, t. I, pl. lx, n° 4, cite une pierre qui offre un cavalier voltigeant sur vingt chevaux de front en pleine course. Ce n'était que dans de vastes cirques comme ceux des Romains que l'on pouvait donner le curieux spectacle de pareils exercices. Voyez Winck., *Catal. de Stosch.*, p. 465-469; et Raspe, etc., t. I, n° 7912-7930.

219. Génies des jeux du Stade, n° 429, pl. 190.

220. Génies de la lutte, n° 56, pl. 184.

221. Jeux du ceste, n° 736, pl. 200.

223. Génies des jeux, n° 455, pl. 187.

Aux courses de chars, partie la plus brillante des jeux de la Grèce, et où concouraient, à grands frais, pour le simple honneur de la victoire, les personnages les plus illustres par leur naissance et par leur fortune, se joignaient d'autres exercices qui demandaient encore plus de force, d'agilité et d'adresse. Bien qu'abandonnés, en général, à des athlètes de profession soumis à un règlement sévère, à un régime et à une vie qui n'eussent guère convenu à une jeunesse riche et élégante qui disputait dans les stades le prix de vitesse pour ses coursiers, cependant celui que l'on décernait à la force et à l'adresse n'en jouissait pas moins d'une haute estime. Les poëtes, les Pindare de chaque époque célébraient avec enthousiasme les heureux vainqueurs. Les villes se félicitaient d'être leur patrie; leurs pères et leurs mères avaient assez vécu après avoir été témoins de leurs triomphes. Ces exercices, plus utiles à la guerre, plus propres à aguérir le soldat et plus conformes aussi aux plaisirs habituels du peuple et des habitans des campagnes, devaient même être mieux appréciés par eux et plus à leur portée que ceux qui, par les dépenses qu'ils entraînaient, n'étaient le partage que de l'opulence; et la multitude des Grecs voyait plus de parens et d'amis parmi les athlètes que parmi les concurrens aux courses de chars. Ce fut peut-être en raison de l'utilité que l'on attribuait à ces jeux gymniques, et surtout à la course à pied, que celui qui y était vainqueur

jouissait de l'insigne honneur de voir donner son nom à l'olympiade où il avait remporté le prix de la légèreté et de la vigueur. Aux beaux temps des jeux de la Grèce, ce n'était pas pour de l'or, pour la fortune, qu'on aspirait à la victoire : des couronnes d'olivier aux jeux olympiques, de laurier aux pythiques, à Delphes, d'ache à Némée, de pin aux isthmiques de Corinthe, obtenus aux yeux et aux acclamations de toute la Grèce, étaient toute l'ambition des vainqueurs. C'étaient celles dont avaient ceint leurs têtes Hercule, Castor et Pollux, et l'honneur qu'on partageait avec ces fils de Jupiter élevait, pour ainsi dire, au rang de ces divinités. Après avoir été couronné par l'agonothète président des jeux, et s'être revêtu d'une robe à fleurs, l'athlète vainqueur faisait le tour du stade précédé d'un hérault; les spectateurs le saluaient par des acclamations et lui jetaient des fleurs. Il s'acquittait ensuite des vœux qu'il avait faits aux dieux, et souvent leur consacrait sa couronne et d'autres offrandes. Des épigrammes de l'anthologie grecque rappellent cet usage pieux. L'athlète trois fois vainqueur aux jeux sacrés de la Grèce était exempt de toutes charges, et quelques-uns furent placés parmi les dieux. Hérodote, Pline, Pausanias nous en fournissent des exemples. Les athlètes victorieux aux quatre grands jeux de la Grèce, dont la réunion se nommait *période*, recevaient le titre de *périodonique* (1). Les villes d'ailleurs qui avaient vu naître les athlètes victorieux et qu'illustraient leurs triomphes en perpétuaient le souvenir par les statues qu'elles leur érigeaient, ou celles qu'elles leur permettaient de placer dans l'enceinte des temples, des bois sacrés ou des lieux publics, nobles récompenses qui excitaient l'émulation de la jeunesse et favorisaient la statuaire. Souvent aussi les villes entretenaient, à leurs frais, dans les prytanées les athlètes vainqueurs; et de toute manière on leur témoignait une reconnaissance honorable et utile pour les plaisirs qu'on leur avait dus; car partout et de tout temps les plaisirs ont été mieux récompensés que les véritables services.

Nous ne nous occuperons ici que de ce qui regarde les jeux gymniques en général, c'est-à-dire des exercices qui leur étaient communs; il ne sera pas même question des gladiateurs et de leurs combats, aussi variés, aussi multipliés, qu'on avait pu inventer de manières de se tuer. Mais ils n'avaient pas lieu dans les jeux de la Grèce, où même l'athlète perdait la victoire lorsque, dans les combats violens, tels que la lutte et le pugilat, il avait le malheur de tuer son antagoniste. L'athlète grec abattu cédait la victoire; et il pouvait conserver l'espoir de la ressaisir dans une autre joute. Mais il en était rarement ainsi chez les Romains; on se plaisait à voir couler le sang sur l'arène : il ne s'agissait pas seulement de tomber, il fallait savoir mourir avec grâce. Le gladiateur blessé, terrassé, devait presque toujours tendre de lui-même la gorge au fer de son adversaire; et, d'après son engagement, on pouvait, au gré du peuple, employer contre lui les coups, le fer et le feu. Les Romains, il est vrai, ne faisaient combattre que des esclaves que l'affreuse position à laquelle ils étaient réduits rendaient insensibles à

(1) Athén., p. 415.

la gloire. Chez les Grecs, il fallait être libre pour pouvoir être athlète et mériter de ceindre sa tête de la couronne de feuilles ou de la bandelette sacrée. On ne saurait cependant dissimuler que les Grecs n'aient eu aussi quelquefois de ces spectacles barbares, surtout aux temps héroïques, où souvent les tombeaux étaient arrosés du sang des prisonniers. Le héros de l'*Iliade*, Achille, immole douze jeunes Troyens aux mânes de Patrocle dans les jeux funèbres qu'il donne à son honneur. Virgile nous offre le pieux Énée livrant à Évandre des prisonniers dont le sang doit appaiser les ombres de ses principaux chefs. Comme on obligeait quelquefois ces malheureux dévoués à la mort à combattre l'un contre l'autre, ce fut peut-être là l'origine des combats de gladiateurs. Ces spectacles cruels étaient si bien dans les goûts et les mœurs des Romains, qu'on ne se contenta pas d'ensanglanter l'arène sous les yeux des vestales, mais que ces combats servaient à rendre plus brillantes les funérailles, et que les grands festins eussent été privés de leurs plus vifs plaisirs et de leur pompe si au milieu des danses des courtisanes et des histrions, de la joie bruyante et de l'ivresse des convives, le sang des gladiateurs n'avait pas ruisselé à travers les vases, les coupes d'or et la fumée des parfums. Ces combats ne s'introduisirent que très-tard en Grèce; ses monumens ne nous en offrent pas. Si l'on y voit verser le sang, ce n'est que pour des sacrifices, horribles il est vrai, mais que l'on regardait comme expiatoires, ou bien au fort de l'ardeur des exploits guerriers ou dans les fureurs de la vengeance. Mais ce ne sont pas des spectacles de plaisir, des fêtes publiques. Ce fut Antiochus Épiphane, roi de Syrie (175-164 av. J. C.) qui le premier habitua à ces jeux sanglans une partie de la Grèce. Jamais les Athéniens ne voulurent admettre ces spectacles atroces, qui les eussent forcés, disaient-ils, à renverser l'autel que leurs pères avaient élevé à la PITIÉ.

Les exercices des jeux étaient l'objet de la gymnastique, et les athlètes ses principaux acteurs. Les nombreux et savans mémoires de M. Burette, sur la gymnastique et sur les athlètes, les ouvrages de plusieurs autres savans nous fournissent une ample matière dont nous tâcherons de tirer ce qu'ils offrent de plus intéressant (1).

Quoique la gymnastique remonte à la plus haute antiquité, aux temps de Lycaon et d'Hercule idéen, elle fut longtemps pratiquée, pour ainsi dire, naturellement et sans art. Tout homme qui se sentait de la force et

(1) Plusieurs auteurs anciens avaient écrit sur la gymnastique athlétique et sur celle qui avait la santé pour objet; leurs écrits ne nous sont pas parvenus, et les modernes qui ont traité cette partie intéressante ont été obligés de recueillir les passages épars dans les anciens, entre autres chez Lucien, Plutarque et Galien. Les principaux ouvrages sur la gymnastique sont ceux de Panvini, qui a traité des jeux avec beaucoup de détails, de Mercuriale, de Pierre du Faur ou P. Faber, d'Octave Falconieri, de van Dale.

Jérôme Mercuriale de Forli, né en 1530, mort en 1606, créé chevalier et comte palatin par l'empereur Maximilien II, était médecin, et il envisage la gymnastique principalement sous le rapport de la santé; cependant les trois premiers livres de son ouvrage renferment à peu près tout ce qu'on peut désirer sur la gymnastique.

Pierre du Faur a traité cette partie avec

de l'adresse pouvait combattre, et l'on voit les héros d'Homère se livrer aux exercices qui, plus tard, et lorsque les jeux devinrent plus fréquens, firent une profession à part et l'occupation de toute la vie des athlètes. Ils s'appliquèrent à assujettir la gymnastique à des principes et à des lois qu'ils juraient d'observer, sous peine d'être exclus des jeux et de recevoir quelquefois des punitions corporelles.

L'étymologie du mot de gymnastique, qui vient du grec *gymnos, nud,* indique que les athlètes y combattaient dépouillés de tout vêtement; cependant anciennement, aux temps héroïques, comme on le voit chez Homère, ils avaient une ceinture ou plutôt une espèce de caleçon très-court nommé *perizôma.* Mais depuis la xv[e] olympiade, selon Denys d'Halicarnasse, et la LXXIII[e], selon Thucydide, les athlètes combattirent entièrement nus; un Lacédémonien, nommé Acanthus, introduisit le premier cet usage, parce qu'un athlète s'étant embarrassé dans sa ceinture, perdit la victoire qu'il allait remporter. Cependant les discoboles portaient ordinairement des ceintures, et l'on ne se dépouillait pas dans la course des chars ou pour lancer le javelot. Suivant Denys d'Halicarnasse, les Asiatiques et les Romains conservèrent toujours des écharpes.

Il paraît que les Lacédémoniens, qui s'adonnaient beaucoup aux exercices du corps, furent les premiers des Grecs qui établirent des palestres ou lieux d'exercices pour les athlètes et pour la jeunesse. Les Athéniens n'en élevèrent qu'après les Lacédémoniens. Ces endroits servaient non-seulement aux exercices gymniques, mais encore de lieux de réunion : les philosophes et les rhéteurs venaient y discourir ou donner leurs leçons dans les portiques qui les entouraient. Quoique les anciens Romains aimassent les exercices du corps, et que, suivant Végèce, l'on donnât double portion aux soldats qui y excellaient, et de l'orge au lieu de froment à ceux qui y étaient maladroits, cependant l'art gymnastique ne fut cultivé à Rome, selon Varron, que lorsque l'agriculture y fut moins en honneur; et il paraît même que, du temps de Vitruve, les gymnases ou palestres étaient encore rares en Italie; on en construisit de superbes et en grand nombre sous les empereurs.

L'administration des palestres et des jeux était confiée à plusieurs personnes destinées les unes à instruire et à gouverner, d'autres à servir ceux

beaucoup d'érudition; mais le peu d'ordre qui règne dans son ouvrage le rend très-fatigant à lire. On le trouve, ainsi que celui de Mercuriale ou Mercurialis, dans les trésors de Gronovius et de Grævius.

Les dissertations de van Dale sur les officiers préposés aux gymnases sont très-savantes et fort intéressantes; il y a beaucoup de choses à en tirer, de même que de celles de Falconieri, qui a recueilli dans les inscriptions tout ce qui a rapport aux athlètes et à la gymnastique. Cet ouvrage est inséré dans le 8[e] vol. de Gronovius.

Burette, qui est venu après tous ces auteurs, les a surpassés dans ses excellens mémoires sur la gymnastique, par l'ordre qu'il y a mis et l'intérêt qu'il a su y répandre. Ses dissertations suffisent pour bien connaître la gymnastique des anciens, et peuvent remplacer les ouvrages qui les ont précédées; elles font partie des mémoires de l'Acad. des inscript. Voir la table des matières au vol. XI[e].

qui s'exerçaient dans le gymnase. Le GYMNASIARQUE ou chef du gymnase dont nous avons déjà parlé paraît avoir exercé une espèce de sacerdoce qui ne durait qu'un an. Il jouissait de beaucoup de considération; quelquefois il célébrait en son nom des jeux dont il faisait tous les frais; pour marque de sa dignité, il avait à la main une baguette; il portait une couronne et une robe de pourpre fort ample, serrée par une ceinture et avec de larges manches. Le XYSTARQUE avait aussi une place importante dans le gymnase, si même ce n'était pas le même que le gymnasiarque; il n'y avait pas de différence dans leur costume. Il est à croire que le xystarque était le directeur ou l'inspecteur spécial des exercices gymniques dans les xistes ou galeries couvertes qui servaient en hiver, et étaient aussi des lieux de réunion et de promenade. L'ALYTARQUE était, mais principalement à Olympie, le chef des MASTIGOPHORES ou RHABDOUQUES, espèce d'huissiers portant une baguette, et qui, chargés de veiller au bon ordre, étaient nommés ALYTES par les Éléens (1). Il paraît que dans les palestres où les femmes joutaient, il y en avait qui, sous le titre d'AGONOTHÉTIDES, présidaient à leurs exercices et leur décernaient les prix. (Voyez van Dale, diss. VII et VIII.) On trouvait dans les palestres un grand nombre de gens subalternes, tels que les PAIDOTRIBES et les GYMNASTES, chargés d'exercer les athlètes et de les surveiller, les ALIPTES et les IATRALIPTES, qui les faisaient frotter d'huile et soignaient leur santé.

Ceux qui se destinaient à la condition d'athlète, après avoir été examinés et reconnus par les AGONOTHÈTES, juges des jeux, pour être d'une naissance honnête, libres et de bonnes mœurs, étaient inscrits sur le registre du gymnase nommé *grammateion;* ils étaient alors assujettis à un genre de vie et de nourriture propre à développer et à fortifier les qualités qui leur étaient nécessaires. Le gymnasiarque et le xystarque veillaient à leur conduite et à ce qu'ils observassent une exacte continence. Leur nourriture, simple et même grossière, consistait en grande partie en porc et en bœuf rôtis; leur pain, lourd et sans levain, était pétri avec du fromage mou. Mais comme ils faisaient un exercice très-violent, ils mangeaient et buvaient énormément; hors des heures de leurs exercices on les voyait presque toujours assoupis, et ils finissaient par devenir d'un embonpoint excessif. Aussi parmi les philosophes, les uns approuvaient la gymnastique des athlètes, d'autres, tels que Plutarque, le médecin Galien et les Égyptiens, la blâmaient, et trouvaient que le genre de vie des athlètes, nuisible à la santé, ne produisait qu'une force pour ainsi dire artificielle et un embonpoint inutile et même funeste. Il paraît qu'il était rare de voir ces hommes conserver pendant cinq ans la même vigueur, et les enfans qu'on dressait à ces exercices étaient ordinairement énervés de bonne heure.

Avant de pouvoir paraître aux jeux de la Grèce, les athlètes, après s'y être préparés pendant plusieurs mois, devaient être présentés au peuple; un hérault tenant sa main sur la tête du candidat le promenait dans le stade, et demandait si l'on n'avait rien à lui reprocher. Si le peuple l'accep-

(1) Voyez étymol. magn., v. Ἀλυτάρχης.

tait, il le lui témoignait ordinairement par des acclamations qui souvent étaient un heureux présage de celles qu'il recevrait en combattant.

Nous connaissons à présent les athlètes; il nous reste à jeter un coup d'œil sur les exercices ou combats qui composaient les jeux. Les exercices gymniques, divisés en combats légers (*koupheis agones*) et en combats violens (*bareis agones*), étaient au nombre de cinq : la course, le saut, le jet du disque, du javelot et la lutte. Quelques auteurs mettent à la place du javelot le pugilat et le pancrace, qui furent postérieurement admis parmi les combats. L'ensemble de tous les exercices légers formait le *pentathle*, et l'on donnait particulièrement le nom de *pancrace* aux exercices réunis de la lutte et du pugilat, où l'on déployait toutes ses forces.

La Course à pied, le plus ancien des exercices, et qui dans la IVe olympiade (764 à 760 avant J. C.) était encore le seul aux jeux olympiques, était aussi le plus estimé comme l'un des plus utiles à la guerre, dont la gymnastique était, pour ainsi dire, l'école préparatoire. Il fut établi par les Éléens, et Endymion, roi d'Élide, voulut que ses fils se disputassent la couronne par des courses à Olympie (1). Homère appelle toujours son héros *Achille aux pieds légers*, et nous avons vu que l'olympiade prenait le nom du vainqueur à la course à pied ou du stade, mot par lequel on désignait la course, sa longueur et l'endroit où elle avait lieu.

On avait varié les courses : dans la simple, on ne parcourait qu'une fois la longueur du stade; dans la double, ou le Diaule, après avoir atteint la borne (*nyssa* ou *terma*), il fallait revenir au lieu du départ. Ces courses étaient fort courtes, puisque le stade olympique ou 600 pieds n'avait environ que 95 de nos toises, et qu'il y en avait même de plus courts. La grande course, nommée Doliche, était beaucoup plus considérable; mais on ne s'accorde pas sur sa longueur : de douze diaules suivant les uns, elle se bornait, selon d'autres, à parcourir douze fois la longueur du stade, six fois en allant et autant en revenant. Quelquefois, comme dans la Panoplie, qui ne fut admise aux jeux olympiques que dans la LXVe olympiade (2), et l'Oplomachie, les coureurs étaient armés du casque, du bouclier et des *cnémides* ou bottines, ce qui ajoutait à la difficulté de la course; mais la pratique de cet exercice était fort utile à la guerre et habituait à poursuivre avec vitesse son ennemi, ou à l'éviter. Dans la XXXVIIe olympiade, les enfans disputèrent entre eux le prix de la course aux jeux olympiques (3).

Pour parvenir à une grande légèreté, les athlètes destinés à cet exercice usaient d'un régime particulier; on dit qu'ils employaient des moyens pour diminuer le volume de leur rate et même pour l'extirper, ce qui paraît difficile à croire, sans être, dit-on, impossible. Ils s'exerçaient dans du sable épais et tenace, et on assouplissait leurs membres en les frottant d'huile. L'endroit où cette onction avait lieu se nommait *alipterium;* l'Aliptes y présidait; c'était selon Pollux une des places les plus inférieures des gymnases ou des palestres, comme autrefois nos baigneurs. Il paraît qu'il pratiquait aussi la

(1) Pausan., *Él.* I, c. VIII.

(2) Pausan., *Él.* I, c. VIII, 5.

(3) Pausan., *Él.* I, c. VIII, 3; *Él.* II, c. II, 5.

chirurgie pour les cas peu importans. Les coureurs étaient chaussés de l'*endromis*, espèce de bottines légères propres à la course (*droma*) qu'on donne aussi à Diane; chez les Romains, l'*endromis* était un vêtement dont on couvrait les athlètes après leurs exercices. On cite plusieurs athlètes d'une vitesse étonnante : Philonide, coureur d'Alexandre, parcourait douze cents stades olympiques en un jour, plus de trente neuf lieues (1); et l'on a vu des coureurs romains faire entre deux soleils, cent soixante mille pas, plus de quarante-deux lieues (de 20 au deg.).

Le SAUT consistait à franchir un espace très-considérable; les athlètes tenaient dans leurs mains des contre-poids nommés *altères*, qui ajoutaient à leur élan; on en voit sur les vases peints. Phaylus de Crotone, selon Eustathe (2), sautait 50 pieds olympiques, plus de 47 des nôtres, et lançait le disque à 95; on lui avait élevé une statue. Le saut s'exécutait au son de la flûte.

Le JET DU DISQUE, inventé par Persée, et qu'aimaient beaucoup les héros d'Homère, faisait partie du pentathle, et, de même que le saut et le javelot, n'était pas un exercice à part. Le disque ou palet était une masse très-lourde de pierre ou de métal, ordinairement de forme lenticulaire, quelquefois percé d'un trou où passait une courroie; d'autres fois il était très-uni et difficile à saisir; ceux de forme sphérique se nommaient *soloi*. L'athlète se plaçait sur une petite éminence pratiquée dans le stade, agitait circulairement son palet et le lançait le plus loin qu'il lui était possible. Suivant le schol. de Pindare (3), on donnait au vainqueur de retour dans sa patrie autant de terrain qu'il pouvait en tracer en lançant son palet.

Le JAVELOT des athlètes était fort pesant (4); il fallait atteindre un but. Quoique faisant partie des exercices aux jeux olympiques, il n'y jouit jamais d'une grande considération. La LUTTE (5), le premier des combats violens, un des plus anciens exercices, et des plus estimés, et dont il est question dans la Genèse, 32, demanda pendant longtemps plus de force que d'adresse. Thésée la réduisit en art et établit des maîtres de palestre. Le nom de ce lieu d'exercice vient de celui de *palé* (6), par lequel les Grecs désignaient la lutte, et dont l'étymologie paraît être ou *palos*, secousse, ou *pélos*, boue. En effet les lutteurs avaient la coutume de se frotter de boue,

(1) Pline, l. II, c. LXXIII; l. VII, c. XX.

(2) *Od.* Θ, 1591, 150; il y est fort question du disque; Schol. Aristoph., *Achar.*, v. 213.

(3) Ire Isth., v. 30.

(4) Pollux, l. III, c. XXV, 151, le nomme *ἀποτομεύς*.

(5) Le nom de la lutte, en hébreu, est composé du mot *abhak*, poussière; celui de NEPTHALI, fils de Bala, signifie lutteur. En latin, *lucta* vient de *luere*, pour *solvere*, *laxare*, faire plier les membres.

(6) Les palestres étaient toujours fournies de poussière ou de sable, *κονία*, *κόνις*, de boue, *πηλὸς*, et de *κήρωμα*, espèce de savon où il entrait de la cire et dont se frottaient les athlètes. Le grand étymologue au mot *ξηρολοιφεῖν* l'explique par se frotter de poussière dans la palestre; et le petit édifice de Constantinople, nommé *Xérolophe*, n'aurait-il pas été l'endroit où les athlètes se frottaient? C'était comme une friction sèche, *ξηρὸς*, autre que celle des bains d'eau ou de vapeur qui était humide. On sait que les anciens se servaient de bains de sable chaud et sec, ce que l'on nommait *ξηραλουτρεῖν*, se baigner à sec. Le grand étymologue donne plusieurs

39..

soit pour rendre leurs membres plus glissans, soit pour se préserver de l'ardeur du soleil; ils se couvraient ensuite de poussière, *conis*, pour donner prise à leur antagoniste; c'était même une règle indispensable : aussi appelait-on vaincre sans poussière, *aconiti*, lorsqu'on remportait le prix sans combattre; ce qui arrivait quelquefois à des athlètes avec qui personne n'osait se mesurer. On nommait *conisterium* l'endroit où l'on conservait la poussière ou le sable qui servait aux athlètes, et qui était appelée *aphè*, probablement parce qu'elle contribuait à ce qu'on pût se saisir (*aptomai*, je touche). Les Romains employaient à cet usage une poussière qu'ils tiraient de Pouzzoles ou d'Égypte; il y avait aussi dans les palestres un sable assez profond, soit pour que les athlètes fussent plus fermes sur leurs pieds, soit pour amortir leurs chûtes. La lutte était déjà introduite aux jeux olympiques dans la XVIIIe olympiade; les enfans furent admis à cet exercice.

On peut compter trois espèces de LUTTES : l'*orthopalé*, ou lutte droite; celle où on se roulait, ou *aclinopalé*, et l'*acrocheirismos*, espèce de prélude qui consistait seulement à éprouver la force du poignet en se tordant les doigts et se les serrant l'un l'autre. Dans la lutte droite, on cherchait par toutes sortes de mouvemens à jeter à terre son adversaire : une des principales ruses était ce qu'on nomme le *croc en jambes* (1). Lorsqu'on avait été renversé, on se relevait pour recommencer jusqu'à trois fois, à moins qu'on ne fût convenu de lutter en se roulant par terre; alors c'était l'*aclinopalé*. Les lutteurs entrelaçaient leurs membres et cherchaient à prendre le dessus, ou à serrer leur antagoniste de manière à lui faire lever la main en signe de défaite; pour remporter le prix, il fallait vaincre trois fois. A Sparte, les jeunes filles luttaient et combattaient presque nues les unes contre les autres, et souvent même elles étaient admises aux combats des jeunes gens, dont le courage s'animait par la vue et les applaudissemens de la beauté. Lycurgue, dans cette institution où il consulta peu les lois de la pudeur, eut probablement en vue d'élever le courage des femmes par l'habitude des combats, et de leur faire envisager avec sang-froid les dangers auxquels s'exposeraient un jour pour la patrie leurs époux et leurs enfans. Il pensait aussi qu'étant plus vigoureuses, elles mettraient au monde des enfans plus sains et plus robustes; et Platon dans ses lois veut que les filles soient

origines au mot πάλη, parmi lesquelles il en est une qui le fait venir de *Palestra*, fille de Pandocus, qui tuait les étrangers que leur mauvaise fortune menait chez lui. Mercure le tua, de concert avec cette fille, qui lui apprit l'art de la *palestre*. Selon Servius, Æn. VIII, v. 138, c'étaient les frères de Palestra, Plexippe et Énétus, qui avaient inventé l'art de la lutte. Mécontens de ce que leur sœur l'avait apprise à Mercure, et excités par leur père Choricus, roi d'Arcadie, ils coupèrent les mains à ce dieu pendant son sommeil; ce dont Choricus fut puni par Jupiter. Mercure donna à la lutte le nom de *palé*, et celui de *palestre* aux lieux où s'exerçaient les athlètes, et que, selon quelques-uns, l'on doit distinguer des gymnases qui n'étaient destinés qu'aux enfans et aux jeunes gens. On faisait aussi venir *palé* de πάλλειν, secouer, bluter, parce que dans la lutte on se secouait comme on secoue la farine pour en obtenir la fleur, πάλη.

(1) Ce devait être ce que Pollux, l. III, c. XXX, 155, appelle ὑποσκελίζειν.

élevées de cette manière. Les habitans de Chios avaient adopté cet usage si contraire à nos mœurs, et qui fut cependant sans inconvénient à Sparte, dont les femmes passaient pour très-vertueuses.

Le PUGILAT, le plus violent et le plus dangereux des exercices, ne fut reçu aux jeux olympiques que dans la XXIIIe olympiade; c'était le moins estimé, et on l'abandonnait au bas peuple; aussi Alexandre ne l'admit-il pas parmi les jeux qu'il donna. Dans les premiers temps, les poings seuls décidaient la victoire. Mais dès l'expédition des Argonautes, et lors de la guerre de Troie, le pugilat était devenu un art, et on s'armait de cestes, espèce de gantelets faits de courroies de cuir de bœuf, quelquefois garnies de plomb, dont on s'entourait le poignet et le bras jusqu'au coude, et même jusqu'à l'épaule; on peut juger par là de la violence des coups que l'on devait se porter. Pour s'en garantir la tête, les athlètes se couvraient les oreilles et les tempes d'une espèce de calotte d'airain nommée *amphotides*; ils avaient cependant presque toujours les oreilles brisées, ce qu'on voit à quelques statues de pancratiastes et d'Hercule. Afin d'amortir les coups et de les rendre moins sensibles, les pugiles tâchaient de parvenir à beaucoup d'embonpoint. Aussi cet exercice n'offrait-il pas comme les autres un spectacle agréable aux yeux et un beau développement des formes du corps. Il tendait plutôt à les défigurer par les coups affreux qu'ils recevaient, ce qui fut cause sans doute du discrédit où le pugilat était tombé chez un peuple aussi enthousiaste de la beauté que du courage. Il y avait de fort habiles pugiles, tel que le beau Mélancomas, aimé de l'empereur Titus, et sur lequel Dion Chrysostome a composé deux discours. Ils ne frappaient que rarement, et se bornaient à épier leur adversaire et à le fatiguer en l'empêchant d'approcher; celui qui avait le dessous devait s'avouer vaincu. Aussi depuis Lycurgue, les Spartiates, qui exagéraient tous les sentimens, avaient-ils interdit dans les jeux la lutte et le pugilat pour ne pas faire l'aveu de leur défaite. Les règles de ce dernier exercice défendaient de se saisir au corps; de même qu'en luttant, il n'était pas permis de se frapper. Le PANCRACE réunissait ces deux genres de combats; mais il était beaucoup moins violent; on ne se servait pas de gantelets. Il fit partie des jeux olympiques dans la XXXIIIe olympiade (1). Les athlètes nommés pentathles s'exerçaient à tous les genres de combats, excepté le pugilat; mais comme il ne leur était guère possible d'acquérir dans chacun la force de ceux qui ne s'adonnaient qu'à un seul exercice, on appariait les pentathles ensemble; ils se mesuraient aussi avec les coureurs de profession. Le prix était décerné au vainqueur dans trois des exercices (2). Les pentathles étaient très-estimés, parce que s'appliquant à donner au corps la force, la légèreté et la souplesse dont il est susceptible, ils remplissaient toutes les vues qu'on s'était proposées dans l'institution des jeux et de la gymnastique (3). Les enfans

(1) Pausan., *Él.* I, c. VIII, 3.

(2) C'est ce que Pollux, l. III, c. XXX, 151, appelle *ἀποτριάξαι*, mot sur lequel disserte Faber, *Agonist.*, l. I, c. XXVII.

(3) Voy. les descriptions de jeux dans Homère, *Il.* Ψ; *Od.* Θ, Eustathe entre dans beaucoup de détails; Apollonius de Rhodes, Théocrite, Virgile, Stace, et celles du voyage d'Anacharsis, pleines d'intérêt et de mouvement.

avaient été admis au pugilat aux jeux olympiques dans la XLIe olympiade (1). Le pentathle fut reçu aux jeux olympiques pour les hommes faits dans la XVIIIe olympiade, et pour les enfans dans la XXXVIIIe (2).

Ces Amours (220, pl. 184) qui, essayant la force de leurs poignets, préludent à la lutte par l'exercice de l'*acrocheirismos* dont nous avons parlé plus haut, page 612, faisaient peut-être partie d'une composition plus étendue, et qui offrait les divers jeux du stade. Ce même groupe se présente, avec peu de différence, dans un joli bas-relief de la collection Albani (3) où folâtre une troupe d'Amours qui rappelleraient assez ceux qu'une des peintures de Philostrate nous offre se livrant à toutes sortes de jeux. On ne saurait trop dire lequel des deux l'emportera; mais il paraîtrait cependant que celui de droite gagne sur son antagoniste; qu'il lui fait plier le poignet en arrière et est prêt de le forcer à demander grâce. Ces enfans agréablement dessinés, et dont les formes indiquent la vigueur, sont assez bien conservés, et il ne manque à l'Amour de droite qu'une partie du bras gauche et du devant du visage, qu'on regrette aussi à l'autre, ainsi que la main droite. Si du bas-relief Albani on enlevait le groupe analogue au nôtre, on ne le pourrait faire sans que des restes d'un Amour qui est derrière et des fragmens de palmes n'indiquassent quelque peu de la composition dont il aurait été tiré; tandis que le fond de notre bas-relief, entièrement lisse, ne montre pas qu'il y ait eu d'autres personnages. Il se pourrait donc qu'il eût été toujours isolé, et que ce ne fût qu'un jeu d'enfans qui se serait placé partout comme ornement, ou que l'on y vît une sorte d'allégorie de deux passions qui se combattent, et dont les avantages se balancent et le triomphe est incertain. — *Mon. ant. du Mus. Nap.*, t. IV, pl. 31; *Mus. Bouill.*, t. III, bas-reliefs, *divinités*, pl. 14. [Haut. et larg. 0^{m},352 = 1 pi. 1 po.]

Si des Amours joutant de vitesse sur leurs chars nous ont offert dans des bas-reliefs précédens une idée assez juste de ce qui se passait aux courses du cirque, d'autres enfans vont à présent nous représenter les scènes variées des exercices gymniques des palestres et du stade, et il n'est peut-être pas de bas-reliefs qui nous en aient conservé une série plus complète. Cependant ce ne sont que des jeux d'enfans. L'âge tendre des juges remplissant gravement les hautes fonctions de ceux des grands spectacles de la Grèce, ne permet pas de voir sur notre bas-relief 223, pl. 187, ces exercices auxquels les jeux olympiques et les autres solennités faisaient concourir entre eux des enfans athlètes, dont les juges étaient les mêmes magistrats qui décernaient les prix aux jeunes gens et aux hommes faits. Les acteurs de notre bas-relief ont tous été changés en enfans. Nous voyons ici le disque, la lutte, peut-être la course, le pancrace et le pugilat. Ces exercices ont lieu dans une palestre, clairement indiquée par le Mercure en gaine que l'on voit sur la gauche. On sait que ce dieu, le plus agile des habitans de l'Olympe, présidait sous le nom d'*Énagonios* aux exercices dont il

(1) Pausan., *Él.* I, c. VIII, 3.
(2) Pausan., *Él.* I, c. VIII, 3; c. IX, 1.
(3) Zoéga, *Bassi-rilievi*, t. II, pl. XC.

était l'inventeur, et ce buste rappelle l'hermès du Musée royal, nº 93. On pourrait faire remarquer que celui du bas-relief est représenté enfant, pour que tout soit du même âge dans cette composition. A côté de l'hermès, un des chefs de la palestre enfantine, la tête ceinte d'une bandelette, insigne de son emploi qui avait une sorte de caractère sacré, et en partie couvert d'un manteau, semble par son geste de la main gauche rapprochée du menton, regarder avec attention le discobole qui, après avoir fait tournoyer son disque, va le lancer dans l'espace. Ce qu'il tient à la main droite se voit dans quelques bas-reliefs du même genre (1). Ordinairement c'est en forme d'éventail, et l'on ne sait trop rendre raison de cet instrument, qui pourrait être ou une espèce de martinet pour infliger quelque correction lorsqu'on transgressait les règlemens, ou qui servait peut-être à donner quelque signal. Il est à croire que notre petit discobole rappelait quelque statue célèbre, peut-être celle de Myron. Il paraîtrait que l'athlète qui est devant lui vient de lancer son disque, et qu'il regarde s'il a atteint le but. On doit faire remarquer que cet enfant, ainsi que plusieurs autres de notre bas-relief, a les cheveux noués sur le derrière de la tête, coiffure propre aux jeunes filles, et qui n'était pas celle des athlètes. On la retrouve à un Amour du bas-relief Albani, et même à deux athlètes qui ne sont plus de la première jeunesse sur un monument du Vatican (2). Il paraîtrait que cet agencement de la chevelure se nommait *corymbe* ou plutôt *crobylus*, et qu'il différait du *scorpion*, qui réunissait les cheveux en touffe sur le haut de la tête. Après les discoboles viennent deux lutteurs; l'un a enlevé l'autre, et, le jetant en avant, lui saisit la jambe gauche avec force pour le terrasser et l'empêcher de se relever; mais le vaincu ne renonce pas encore à la victoire : de sa jambe droite il cherche à donner un croc en jambe à son antagoniste, et peut-être même veut-il saisir son pied gauche pour lui faire perdre l'équilibre et le renverser. La pose de ces petits lutteurs est remarquable, et peut-être ne la retrouverait-on pas ailleurs. Les trois jeunes personnages qui suivent nous offrent un joueur de flûte (*aulètès*) qui a dirigé et animé, par des mesures et des tons variés, les mouvemens des combattans. Il célèbre à présent le triomphe du vainqueur qui pose sur sa tête la couronne qu'il vient de recevoir du juge (*brabeutes*). Celui-ci, de même que l'athlète, la tête ceinte d'une bandelette et vêtu d'une tunique et d'un manteau de pourpre, tient à la main une palme, emblème de ses fonctions et de la victoire. Les divers exercices de cette composition nous offrent tous ceux qui avaient lieu dans les jeux; il n'y manque que la course. Il n'est cependant pas à croire qu'on ait omis celui auquel on attachait le plus de prix; et on ne se hasarderait pas trop en admettant que c'est le vainqueur à la course qui vient de recevoir le prix de la légèreté. Le bas-relief du Vatican que nous avons déjà cité offre le même sujet; mais au lieu d'enfans ce sont des hommes faits; et l'on voit que ces compositions enfantines étaient

(1) Dans un joli bas-relief où luttent des Amours, Zoëga, *Bassi-rilievi*, t. II, pl. 90, p. 195, et au Musée royal, nº 4; ici, 151, pl. 124, les juges tiennent cet instrument.

(2) *Mus. Pio. Clem.*, t. V, pl. 36.

imitées de celles qui retraçaient les véritables jeux gymniques. Ainsi que sur notre bas-relief, un athlète ceint sa tête d'une couronne en présence du joueur de flûte. Leurs poses et leur costume ont beaucoup d'analogie avec ce que présentent nos enfans; mais le juge des jeux rend notre scène plus complète que celle du Vatican. Le combat qui vient après fait aisément reconnaître le pancrace qui réunissait la lutte et le pugilat. Comme nos athlètes pouvaient se prendre au corps et se saisir les membres, ce qui n'était pas permis dans le pugilat, leurs bras ne sont pas armés de cestes. L'un des deux adversaires pince avec force la cuisse de l'autre; ce qui rappelle ces combats acharnés que se livraient dans le plataniste les jeunes Spartiates qui, se servant à outrance des pieds, des poings, des ongles et des dents, s'entre-déchiraient jusqu'à mort pour donner des preuves de leur courage et de leur mépris pour la douleur (1). A la dernière scène, deux pugiles viennent de se battre; l'un des deux a terrassé l'autre, et en posant son poing sur la tête du vaincu il semble se proclamer vainqueur et en rendre témoin un des préposés du gymnase. Les bras de ces petits athlètes ne sont munis que de cestes légers ou doux, les *meiliques,* formés d'un réseau de courroies souples qui entouraient les bras. Il y en avait même qui n'enveloppaient que la main en laissant les doigts à découvert. Ils ne portaient pas des coups aussi meurtriers que les *myrmeces,* dont le nom, signifiant des fourmis, indiquait qu'ils causaient de violentes cuissons. Les *imantes* étaient de fortes courroies de cuir cru et dur, souvent armés de pointes de métal dont on se couvrait les bras jusqu'aux coudes. Il y avait aussi des cestes en forme de gants longs, garnis au coude de peau de mouton avec la laine, et autour de la main d'une forte courroie. On a trouvé à Herculanum un bras en bronze armé de ce ceste (2). On peut remarquer que les enfans de notre bas-relief ont des formes vigoureuses et qui annoncent de futurs athlètes. *Villa Borg.;* publié par Bouillon, t. III, bas-reliefs, *divinités,* pl. 13, n° 4. [Haut. $0^{m},379$ = 1 pi. 2 po. — Larg. $1^{m},034$ = 5 pi. 0 po. 4 li.]

Ces jeux du ceste (221, pl. 200) ne sont plus des jeux d'enfans ou d'Amours; ce sont de jeunes athlètes qui en sont venus sérieusement aux mains. La manière dont leurs bras sont garnis de peaux et de fortes bandelettes laissant les mains libres, montre que ce sont des pancratiastes, et que le combat a été mêlé de lutte et de pugilat. Celui qui a été vaincu, à demi-étendu à terre, paraît avoir succombé à de rudes coups et reprendre avec peine ses esprits. Peut-être est-ce pour le faire revenir à la charge que l'un des maîtres de la palestre semble le soutenir et l'exhorter, en jetant un coup d'œil peu assuré sur l'athlète vainqueur et qui paraît fier de son succès. L'autre vieillard, dont le geste annonce l'affliction et le décou-

(1) Pausan, *Lac.,* c. XIV. Fin.

(2) Voy. sur quelques cestes Pausanias, *Arc.,* c. XLII; et sur les exercices gymnastiques, les jeux et les termes qui y ont rapport, Pollux, l. III, c. XXX, 146-155, auxquel, selon Faber, *Agonist,* l. I, c. X, on pourrait faire beaucoup d'additions en recueillant tout ce qui se trouve épars dans les autres auteurs, qui cependant ne donnent pas autant de détails.

ragement, pourrait être ou le père du vaincu ou son maître de gymnastique. Celui qui est sur la gauche, par la bandelette qui ceint sa tête, par son manteau et tout son ensemble, annonce un personnage en dignité, peut-être le gymnasiarque. Un arrachement du marbre, reste d'un tenon, indiquerait, ainsi que la direction de ce qui existe des bras, qu'il avait à la main un bâton, tel qu'en aurait eu le *rhabdouque*, espèce d'huissier chargé de la police et de la discipline des gymnases. Autant que l'on en peut juger d'après l'état peu satisfaisant de ce petit bas-relief, exposé malheureusement comme tant d'autres assez curieux dans la cour du Louvre, à toutes les inclémences de l'atmosphère, on croirait trouver dans ses traits une expression de mécontentement et de reproches : peut-être en adresse-t-il à cet athlète pour s'être laissé abattre par un adversaire d'une taille moins avantageuse que la sienne. On ne distingue pas bien dans le marbre ce que le vainqueur tient à la main droite; il n'y a rien de pareil entre les mains d'autres athlètes; mais ce peut être un fragment de palme ainsi qu'on en voit une à la main d'un athlète sur un bas-relief du Vatican (1). Celui qui, à la droite du spectateur, termine notre monument, pose sur sa tête la couronne qu'il vient de recevoir comme vainqueur : on ne saurait dire à quel exercice, rien n'en désignant un plutôt qu'un autre. L'arbre auprès duquel il est placé est trop grossièrement sculpté pour que l'on soit certain de son espèce. Il paraîtrait cependant que c'est un pin; et cet arbre, qui coupé ne repousse pas de ses racines, étant consacré aux morts et aux cérémonies funèbres, aux bûchers et aux torches funéraires, serait ici l'emblème de jeux célébrés à des funérailles. L'on sait que les vainqueurs aux jeux isthmiques, commémoratifs selon quelques auteurs de la mort d'Archémore, recevaient une couronne de branches de pin. Un fragment de figure à l'autre extrémité du bas-relief montre que nous n'en avons qu'une partie; il est à présumer que celle qui nous manque contenait d'autres exercices des jeux, tels que la lutte et le pugilat. Cette composition faisait sans doute l'ornement du devant d'un sarcophage. Les figures, un peu courtes, sont assez bien de pose et de dessin, et l'exécution en est franche et meilleure qu'on ne la trouve ordinairement à cette sculpture de fabrique et de commerce. *Mus. Bouill.*, t. III, *supplém.*, pl. 2, n° 15. [Haut. $0^m,325$ = 1 pi. — Larg. $1^m,000$ = 3 pi. 0 po. 11 li.

Un bas-relief d'une riche composition, publié par Winckelmann (2), représente les funérailles de Méléagre, que, marchant en avant de son char, ses amis, ou jeunes ou vieux guerriers accablés de la douleur de sa mort, transportent entre leurs bras. Notre bas-relief (219, pl. 190), dont les acteurs ne sont que des enfans ailés comme ceux que nous venons de voir, offre de si grandes analogies avec une partie de celui de Méléagre, que l'on pourrait croire que cette grave et lugubre scène a inspiré celle que nous présentent les jeux enfantins de cette troupe gracieuse d'Amours. Ce sont à peu près les mêmes groupes, et on ne trouve que peu de différence aux attitudes des divers personnages occupés des mêmes tristes

(1) *Mus. Pio-Clem.*, t. V, pl. 35. (2) *Mon. inéd.*, n° 88.

soins sur l'un et sur l'autre monument. Mais dans notre bas-relief, auquel il en peut manquer quelques-uns sur la droite, ils sont beaucoup moins nombreux que sur l'autre, où l'on n'a pris que l'épisode de la cérémonie funèbre. Un Amour est monté sur un char, probablement celui de son compagnon d'armes, dont on déplore la perte et auquel il servait d'écuyer. L'un de ses coursiers, la tête baissée, semble se conformer à sa triste pensée : il rappelle par son attitude ces chevaux d'Achille qui expriment ainsi dans Homère leur chagrin de la mort de Patrocle. Près des chevaux un Cupidon à pied se livre à l'affliction et essuie ses larmes avec un pan de sa chlamyde. Il est assez curieux de faire remarquer combien cette petite figure a de rapport par sa pose, son costume et son expression, avec un beau jeune homme du bas-relief représentant la mort d'Adonis (85, pl. 116, n° 424), et un autre personnage entièrement pareil à celui-là et placé parmi les bas-reliefs de la cour du Musée royal (86, pl. 198, n° 785). Ce rapprochement sert encore à montrer que dans ces compositions légères on en imitait ou l'on en parodiait de plus sérieuses. Le groupe des quatre Amours qui portent leur malheureux petit camarade a de la grâce; et le corps du blessé offre beaucoup d'abandon. L'Amour qui soutient sur ses épaules les jambes de son ami a replié et serré ses ailes, dont il n'a pas besoin. En avant de la pompe funèbre, un Amour le dirige, et, pour être plus dispos, il a relevé sa chlamyde. On ne peut rien dire de ce qu'il tient à la main gauche, due à une restauration. Il remplirait, pour ainsi dire, ici les fonctions de Mercure Psychopompe, ou conducteur des âmes. Une Psyché, caractérisée par ses ailes de papillon et du même âge que les Amours, est suivie d'une de ses jeunes compagnes; les bras ouverts en signe de douleur, comme Andromaque dans notre bas-relief des funérailles d'Hector (224, pl. 194, n° 418); elle accourt au-devant du cortége: peut-être conserve-t-elle encore quelque espoir de rendre à la vie son amant, qui n'aura été qu'étourdi par le coup de sa chûte. Ainsi qu'Andromaque, avec le costume de laquelle le sien a beaucoup d'analogie, elle a la poitrine en partie à découvert, et dans son désespoir elle aura, comme la veuve d'Hector, déchiré ses vêtemens et meurtri son jeune sein. Derrière elle est une porte; le bas-relief d'Hector montre Andromaque soutenue de même que Psyché par une de ses amies, et sortant des portes Scées. Celle de notre bas-relief pourrait désigner une des entrées de l'Olympe. Si l'on voulait chercher ici une allégorie, on pourrait, à toute force, y voir l'amour terrestre qui, malgré les plaisirs dont il est entouré, languit et s'éteint s'il n'est pas toujours uni à ces jouissances célestes de l'âme dont Psyché était l'emblème. Les deux Amours à l'extrémité de droite, par leur attitude et la direction de leurs regards, indiquent qu'ils étaient en rapport avec d'autres personnages qui complétaient la composition. La tête et la main de celui de droite sont restaurées, ainsi que la tête de celui de l'extrémité à gauche, la partie inférieure de la tête des chevaux, la moitié de la jambe droite de celui sous la main, le bras de l'Amour blessé et la main droite de Psyché. *Mus. Bouill.*, t. III, bas-rel., *divinités*, pl. 13, n° 3. [Hauteur 0^m,406 = 1 pi. 3 po. — Largeur 1^m,390 = 4 pi. 3 po. 4 li.]

L'on voit que le monument d'Hector et celui de Méléagre ont pu être mis à contribution pour la composition de notre bas-relief. Il ne serait pas improbable que ceux auxquels je le compare fussent d'une même main. Malheureusement l'on n'est guère à même de juger du style de celui de Méléagre, d'après la gravure très-médiocre publiée par Winckelmann, qui ne nous en donnant ni les mesures ni le marbre nous prive des moyens de chercher des points de rapport entre le sarcophage qu'il devait orner et celui dont faisaient partie nos funérailles d'Hector. Quoique les artistes anciens ne missent pas de scrupule à se faire les uns aux autres des emprunts lorsqu'ils trouvaient des modèles bons à suivre, ce que l'on reconnaît à des répétitions qui, de différentes mains et de diverses époques, semblent avoir été copiées ou imitées de productions originales célèbres, cependant on doit croire que beaucoup vivaient de leurs propres fonds, et que s'empruntant, pour ainsi dire, à eux-mêmes, ils tiraient de leurs ouvrages, en y apportant des modifications, telles ou telles parties qui leur plaisaient pour les nouveaux sujets qu'ils avaient à traiter. Le style et le faire de nos bas-reliefs s'accorderaient assez pour permettre de supposer que cela s'est ainsi passé à leur égard; et je me hasarderais même assez volontiers à admettre que nos quatre jolis bas-reliefs des jeux ou joutent et combattent des Amours sont du même auteur que les funérailles d'Hector, la mort d'Adonis, du Musée royal, et celle de Méléagre, donné par Winckelmann. Après avoir produit ces graves compositions, pourquoi ne se serait-il pas amusé à en faire d'agréables parodies? Pour les mieux caractériser et y apposer, en quelque sorte, son cachet, il aura pris, à cette intention, et ajusté, en les transformant en enfans, quelques personnages de ses autres monumens funèbres. Nos quatre bas-reliefs des jeux du stade et du cirque (1) ont pu orner les grandes faces de deux sarcophages appartenant à la même famille, et ils auraient offert, avec une image adoucie de la mort, telle que les anciens aimaient à la représenter sur leur dernier asyle, celle des honneurs que, dès les temps héroïques, on rendait souvent aux morts. La réunion de nos monumens, semblables de proportions, retrace les funérailles et les jeux funèbres qui les accompagnaient, et rappellent, malgré les variétés que le temps y avait introduites, ceux que dans la haute antiquité grecque célébrèrent Acaste, Achille, Énée, à l'honneur des mânes de Pélias, de Patrocle et d'Anchise. Ce bas-relief provenant, comme les autres, de la Villa Borghèse, a été publié par Bouillon, t. III, bas-rel., *divinités*, pl. 13, n° 3.

222. APHRODISIUS, n° 671, pl. 198, et inscriptions, pl. LI.

Pierre sépulcrale dont le bas-relief, d'un dessin barbare, offre, entre deux pilastres, une figure d'homme vêtu d'une tunique courte; il paraît tenir d'une main quelque instrument qu'on ne peut distinguer. L'inscription, en vers élé-

(1) 223, pl. 187, n° 455; 217, pl. 190, n° 463; 218, pl. 190, n° 449; 219, pl. 190, n° 429.

giaques, très-fruste et extrêmement difficile à déchiffrer, nous apprend que ce personnage se nommait Aphrodisius; qu'il était d'Alexandrie, et coryphée dans les chœurs, ou qu'il les dirigeait et battait la mesure, peut-être avec l'instrument qu'il tient à la main droite, et le geste qu'il fait de la gauche donnerait quelque probabilité à cette opinion. On trouve d'ailleurs dans les lexiques grecs que le mot *mesochoros* signifie celui qui occupait le milieu des chœurs et battait la mesure, et le titre de τῶν κόρων ὁ μέσος, que se donne Aphrodisius, peut exprimer la même idée. Et si c'était la beauté de sa figure et l'élégance de sa taille qui l'avaient fait choisir pour exercer ces fonctions, on ne s'en douterait guère d'après l'espèce de magot que présente son monument. Il devrait peut-être y avoir χόρων au lieu de κόρων, que porte le marbre; cependant Aphrodisius ne pouvait-il pas dire qu'il battait la mesure au milieu des chœurs, χόρων, ou au milieu des jeunes gens, κόρων, qui formaient ces chœurs. — Voici la traduction libre de cette épitaphe :

« Passant, je m'appelle Aphrodisius; je suis d'Alexandrie, et je marquais la mesure « dans les chœurs. Je péris de la mort la plus misérable, à cause de ma femme, impu- « dique, adultère, que Jupiter veuille détruire. Car celui qui, en secret, lui sert d'é- « poux, et qui se vante cependant d'être de ma race, après l'avoir séduite, m'a lancé et « précipité comme un disque. J'étais jeune, je n'avais que vingt ans; j'étais beau; les « Parques qui filaient mes jours m'ont envoyé chez Adès (Pluton), pour faire l'orne- « ment de son empire. Adieu. » — Je dois à l'obligeant savoir de M. Welcker, professeur à Bonn, lors de son voyage à Paris, la vraie leçon de deux endroits que j'avais mal restitués, ce qui m'avait empêché de saisir bien le sens de l'inscription, en en donnant l'explication succincte dans la description des antiques du Musée royal de 1820. Trompé par un mot de la ligne 10, pour compléter à la ligne 3 le premier mot dont on n'a que les trois dernières lettres, j'avais lu [ΔΙ]ΣΚΩ, *par un disque*, tandis que ce doit être [ΘΝΕ]ΣΚΩ, *je meurs*, ainsi que l'a rétabli le savant archéologue de Bonn; ce qui donne un sens clair. Au reste, cette inscription, gravée de la manière la plus irrégulière, et où l'on avait même mis, lig. 10, une lettre pour une autre (Ψ pour Θ), offre plus d'une difficulté sous le rapport de la lecture et du sens, sur lesquels on ne peut rien faire de mieux que de consulter l'explication de M. Welcker, *Sylloge epigrammatum græcorum, etc.; Bonnæ*, 1828, 2e édition. [Haut. 0^m,486 — 1 pi. 6 po. — Larg. *idem.*]

224. Couronne d'olivier, n° 478, pl. 129, inscr. pl. XVIII.

Cette couronne, qui entoure et décore une inscription grecque, rappelait certainement dans le lieu où fut élevé le monument les services signalés ou les brillans succès qui avaient mérité à Épaphrodite, fils d'Astectus, que le *sénat* et le peuple lui décernassent une couronne d'or, et qu'on l'honorât du titre de héros. Ce n'est pas qu'à l'époque assez inférieure à laquelle les formes bizarres des lettres placent cette inscription, ce titre de héros fût très-important; ce n'était pas assimiler ceux qu'on en parait aux demi-dieux ou héros des temps mythologiques; ce n'était qu'une manière d'exprimer ses regrets, l'estime qu'on leur portait et l'espoir qu'en quittant la vie ils avaient été aux îles Fortunées partager les plaisirs qui environnaient les enfans des dieux. C'était aussi les déclarer dignes des chants qui les célébraient, et des autels où leur ville natale et leur famille brûlaient

des parfums pour honorer leur mémoire et rappeler leurs belles actions et leurs bienfaits. Beaucoup d'inscriptions décorent de ce titre de héros de simples particuliers, et ce n'est pas, comme pour Épaphrodite, au sénat et au peuple qu'ils le doivent; c'est une femme, des enfans qui le donnent à un époux, à un père, avec leur dernier adieu : *héros parfait, adieu,* ΗΡΩΣ ΧΡΗΣΤΕ ΧΑΙΡΕ. Plusieurs inscriptions offrent des maris élevant, de leur propre autorité, leurs femmes au rang d'héroïnes; et, dans une inscription rapportée par Spon (1), Démylus et Zopyre, en s'érigeant leur monument, se déclarent eux-mêmes des héros. Les poëtes de l'anthologie grecque prodiguent même ce titre aux habiles cochers du cirque de Rome ou de l'hippodrome de Constantinople. Il est fâcheux que sur notre monument rien n'indique ni le lieu ni la cause de sa consécration. L'on sait seulement par Spon, p. 335, nº XLIV, qu'il a été rapporté de l'Archipel par le marquis de Nointel. Quant à la couronne d'or décrétée en faveur d'Épaphrodite, c'était une récompense dont il est fréquemment question sur les marbres grecs. La même page de Spon, nºs XLII, XLIII, en présente deux, et les inscriptions de notre Musée royal en font souvent mention. On les accordait même pour des services assez légers : pour avoir donné de belles fêtes au peuple, avoir contribué à ses plaisirs, et souvent sa reconnaissance ajoutait à la couronne que l'on ceignait en plein théâtre, une statue en marbre blanc et le beau titre de bienfaiteur (*évergete*) du sénat et du peuple. On ne saurait dire ce qui mérita cette couronne d'or à Épaphrodite. Si l'on s'en rapporte à celle qui est sculptée sur le marbre, elle était de feuilles d'olivier entremêlées d'olives. Il est à croire que notre héros était athlète, et qu'il la remporta dans quelque île de la Grèce à des jeux où l'on avait la prétention d'imiter ceux d'Olympie, dont la couronne fut longtemps d'olivier sauvage. elle était simple; mais la gloire en relevait l'éclat aux yeux de toute la Grèce.

Ce n'est pas que ces couronnes fussent d'une très-grande valeur par la matière et par le travail; on le sait par des inscriptions (2) et on le voit par des fragmens qui nous en sont restés, et encore mieux par la belle cou-

(1) *Miscell. erud. antiq.*, p. 330, nº XXVII; p. 331, les inscr. 2, 3, 5, 6, 9, 11, sont consacrées à des héros ou à des héroïnes de ce genre, et on en trouve dans tous les recueils. Voy. Villoison dans le *Magasin encycl.*, 7e année, t. II, p. 476; Chandler, *Inscr. antiq.*, p. 1, 79; Caylus, qui donne notre inscription, *Recueil, etc.*, t. VI, *Antiq. grecq.*, pl. 64, nº 3; Raoul-Rochette, *Antiq. du Bosphore*, p. 147; Letronne, *Rech. sur l'histoire d'Égypte*.

(2) Voy. plus haut, p. 229, à l'article COURONNES, celles en or que mentionne une belle inscription grecque, et qui furent consacrées dans le trésor du Parthénon. On en trouve plusieurs, entre autres une en feuilles d'olivier d'un prix peu élevé : elle ne valait que 977 francs, et devait servir de prix au vainqueur dans le concours de la cithare. Il est à présumer que les couronnes d'or décernées pour des jeux peu célèbres par des villes de second et de troisième ordre, devaient être de ce genre, et qu'on peut leur croire tout au plus la valeur intrinsèque d'un millier de nos francs, lorsque le poids n'en est pas énoncé, et il y en avait certainement beaucoup d'un moindre prix. Voy. Bœckh, *Économie politique des Athéniens, etc.*, en allem., t. I, p. 29; t. II, p. 298 et suiv.

ronne de feuilles et de glands de chêne, de fleurs entremêlées de petites figurines, trouvée en 1814 à Canosa avec de magnifiques vases italo-grecs, et qui, du Musée de la Reine de Naples d'alors, a passé dans celui du Roi de Bavière (1). Cette couronne, le plus précieux et le plus beau monument de l'orfévrerie antique, avait dû orner la tête de quelque divinité ou lui être consacrée. Par la richesse de son dessin, et par son travail, elle était sans doute bien au-dessus de celles que donnaient des villes comme témoignages et souvenirs de bienveillance à des chanteurs, des musiciens, des athlètes ou même à des choréges, qui, conservant dans leurs familles ces trophées de leurs succès, ou les dédiant à leurs divinités protectrices, se seraient crus déshonorés s'ils les avaient vendus. Alors la valeur positive de la couronne d'or n'était rien auprès de celle que l'on attachait à l'honneur de cette récompense; l'art même devait être pour peu de chose dans la fabrique de ces couronnes; ce n'était que de la façon. Il n'en était pas de même pour celles d'un grand prix qui, consacrées dans les temples enrichis de toutes les merveilles des arts, étaient quelquefois destinées à l'honneur de parer le front de divinités, chefs-d'œuvre de la statuaire et même de la statuaire en or et en ivoire. Il est à croire qu'on y prodiguait toute la richesse et toute la délicatesse du travail en or, en émaux et en pierres fines. Et cependant la belle inscription que nous venons de citer en présente plusieurs, entre autres une dédiée par le général spartiate Lysandre, probablement après la prise d'Athènes, qui, par la modicité de leur estimation, n'annoncent que de très-modestes offrandes. Les couronnes d'or données en prix étaient légères et devaient être faites au marteau. C'étaient des feuilles formées de lames très-minces repoussées, de même que les branchages auxquels elles étaient attachées par des fils d'or qui y étaient soudés. Les fleurs, les boutons, les autres ornemens, tels que les figurines de la belle couronne de Canosa, étaient travaillés par les mêmes procédés du retreint. C'était pour ainsi dire de l'or soufflé ainsi qu'on le voit à la plupart des bijoux antiques. Ces feuillages, montés avec délicatesse, et souvent sur des fils d'or tournés en spirale, devaient avoir de l'élasticité et se balancer doucement à la moindre impulsion; mais ils étaient trop minces pour offrir de la solidité et pour ne pas se froisser très-facilement. Aussi ces couronnes n'étaient-elles pas destinées à servir de parure ou d'insigne habituel à ceux qui les recevaient, et on les appendait religieusement aux murailles intérieures des temples ou dans les armoires (*cibôtos*) de leurs trésors; ou bien elles faisaient l'ornement et la gloire des archives des familles. Le marbre qui a donné lieu à cet article ne faisait pas autrefois partie du sarcophage où on le voit aujourd'hui, et où l'on a eu tort de l'ajuster; car il doit être, d'après la forme des lettres de l'inscription, d'une époque beaucoup plus récente que le bas-relief de la vengeance de Médée, auquel on pourrait croire qu'il appartient. C'est ainsi que l'on dénature les monumens,

(1) Voyez sur cette couronne le mémoire du savant numismate M. M.-Fr. Avellino dans les *Memorie della real acad. di Ercolano*, t. I; et Gerhard, *Antike Bildwerke*, 3e livrais., pl. LX.

qu'on met de la confusion dans les productions de l'art, et que l'on induit en erreur ceux qui les consultent. Voy. l'inscript. pl. XVIII; Bouillon a publié ce monument, t. III, bas-reliefs, *personn. héroïq.*, pl. 18.

225. GÉNIES DE COMBATS DE COQS, n° 392, pl. 191-200.

Thémistocle, a la tête des Athéniens, marchait pour livrer bataille aux Perses. Il rencontre deux coqs qui se battaient et s'entre-déchiraient avec acharnement. Il arrête son armée : « voyez, s'écrie-t-il, l'ardeur qui anime « ces combattans, et ce n'est ni pour leur patrie, leurs dieux, ni pour les « tombeaux de leurs pères, la gloire, la liberté, ou pour leurs enfans, qu'ils « se livrent de si furieux assauts. L'un brûle de l'emporter sur l'autre; aucun « ne veut céder. » L'on assure (1) que cette courte harangue et l'exemple de ces coqs produisirent un si bon effet sur les Grecs, qu'après leur victoire sur les Perses, on voulut en conserver le souvenir. Des combats annuels de coqs furent établis par un décret, et tous les jeunes Athéniens étaient tenus d'y assister. Mais il paraîtrait cependant qu'avant que ces combats eussent été admis parmi les jeux publics, on se plaisait en Grèce à faire battre l'un contre l'autre non-seulement des coqs, mais jusqu'à des perdrix et des cailles qu'on dressait à ces cruelles joutes. On finit même par les aimer avec passion. Ces oiseaux étaient apportés des pays où ils passaient pour les plus forts et les plus courageux. Il est à croire que la Dardanie en produisait de très-renommés, puisque, selon Pollux (2), les médailles de cette contrée portaient un combat de coqs, et qu'on y voit encore un de ces oiseaux. Les Rhodiens, Tanagre et Pergame, avaient aussi beaucoup de goût pour ces jeux, et l'on doit présumer que les villes d'Ithaque, de Caleno, de Suessa, de Teanum, d'Himère, qui mirent des coqs sur leurs monnaies, en fournissaient qui avaient de la réputation. Mais comme cet oiseau, en honneur de son courage et de sa vigilance, était consacré à Minerve et à Mercure, qu'on en voit à côté de celui-ci sur les monumens, et que le casque de la Minerve d'Élis était surmonté d'un coq, il se pourrait que plusieurs de ces villes eussent mis le coq sur leurs médailles comme l'un des attributs de ces divinités, plutôt que pour en faire un signe de distinction pour leurs pays. On attachait aussi de merveilleuses propriétés à certaines pierres qui se trouvent quelquefois dans le gésier des coqs. En porter sur soi et manger le coq qui avait eu en lui ce puissant talisman, c'était réunir deux sûrs garants de la victoire, et on alla jusqu'à prétendre que Thémistocle se l'était rendu fidèle par ces deux sortiléges (3). Peut-être la force et le courage de ces oiseaux les faisaient-ils passer pour être un sacrifice agréable à Esculape, le dieu de la santé et de la force; et comme on mangeait ordinairement une partie de la victime, on pouvait croire que c'était un moyen de les retrouver ou de les conserver. Il est hors de doute que, pour augmenter la vigueur et la férocité des coqs de

(1) Ælien, *Var. Hist.*, l. II, c. XXVIII.
(2) L. IX, § 84.
(3) Voyez les notes de Perizon, Ælien, V. H, l. II, § 28.

combat, on les élevait et on les nourrissait d'une manière différente de celle de leurs compagnons de basse-cour; et l'on voit par Xénophon (1) qu'on leur faisait manger de l'ail pour échauffer leur sang et les rendre plus ardens. On ne peut être étonné des folies que dans certains pays l'on fait pour les combats de coqs, ni des dépenses ou des paris auxquels ils entraînent, lorsqu'on sait que la vénérable antiquité ne nous le cédait pas sur ce chapitre. Ælien (2) rapporte qu'un Athénien nommé Poliarque en était venu au point de faire élever de superbes tombeaux aux chiens de chasse et aux coqs qui lui avaient procuré de si vifs plaisirs. Tous ses amis étaient convoqués à leurs somptueuses funérailles; on célébrait les éloges de ces animaux, et leurs monumens étaient chargés d'épitaphes et d'inscriptions.

Pausanias dit qu'il y avait dans le territoire de Tanagre, en Béotie, deux espèces de coqs : ceux de combat et ceux de basse-cour. Il attachait sans doute plus de prix à ces derniers qu'aux combattans, puisqu'il ne dit rien de ceux-ci et qu'il décrit les autres, qui s'appelaient *cossiphos* (merle), *cottyphos* et *copsicos* chez les Athéniens, probablement à cause de leur couleur : ils étaient noirs comme des merles ou des corbeaux, et leur tête ainsi que leur queue étaient semées de petites taches blanches, de même que l'extrémité de leur bec; leurs barbes et leur crète étaient de la couleur de l'anémone. Le voyageur les compare pour la grandeur à l'oiseau de Lydie que nous ne connaissons pas, et dont il n'est question ni dans Pline, ni dans nos dictionnaires d'histoire naturelle. Le coq, probablement comme symbole de courage, de vigilance ou de combats gymnastiques ou autres, se trouve si fréquemment sur les pierres gravées, qu'on ne pourrait citer que quelques-unes des principales, publiées dans des recueils, tels que ceux du catalogue du baron de Stosch, par Winckelmann, ou les grands ouvrages de Lippert ou de Raspe, etc. (3). On y voit des coqs, soit seuls, soit combattant; quelquefois des Amours les portent entre leurs mains, les excitent, les retiennent ou les lâchent l'un contre l'autre. L'oiseau vainqueur lève la tête avec fierté et tient en son bec une palme, signe de la victoire. Un Amour dont le coq a été vaincu en témoigne ses regrets; un autre triomphe du succès de son valeureux champion. Des pierres gravées de

(1) *Symp.*, c. 4.

(2) V. H., l. VIII, § 4.

(3) On trouve dans le catalogue de Stosch, p. 133, nº 694, un Amour agaçant un coq avec une grappe de raisin : ce sont l'amour, le vin et leurs plaisirs; nº 695, Amour dressant un coq au combat. Des bronzes d'Herculanum offrent des coqs de la conformation la plus singulière et la plus bizarre, qui ne laisse aucun doute sur le sens énergique et peu décent de l'emblème. Nº 696 de Stosch, un Amour, une palme à la main, animant deux coqs au combat; nº 697, l'Amour, appuyé sur un cippe, a près de lui son coq vainqueur. Dans Raspe, on voit, nº 6952, un Amour et deux coqs combattant; nº 6953, un Amour tenant un coq vaincu et le défendant contre les attaques du vainqueur; nºs 6954, 6955, deux Amours et deux coqs combattant; nºs 6957, 6958, deux Amours, dont l'un témoigne son chagrin de la défaite de son coq; nº 6959, un Amour présente à deux coqs une palme et une couronne pour les récompenser ou pour les animer. Il est aisé de trouver dans ces compositions gracieuses des allégories susceptibles d'interprétations diverses.

ce genre pouvaient, selon les circonstances, offrir des emblèmes de sens très-variés, et qui avaient rapport à des combats heureux ou malheureux, et plus doux que ceux de l'arène ou des gymnases.

Les coqs se présentent assez fréquemment sur des vases peints, surtout sur ceux à peintures noires sur fond jaune, et il y en a de bien dessinés et d'un beau caractère. Souvent ils sont sur des colonnes et dans la société de Minerve, d'Apollon, de Mercure, auxquels ils étaient consacrés. M. Gerhard, dans son beau rapport sur les vases de Vulci (1), les regarde, probablement avec raison, comme des emblèmes de l'art athlétique ou gymnastique que leur courage et leur agilité leur avaient mérité de représenter. Aussi quelquefois le côté des vases opposé à celui où sont ces coqs offre-t-il des combats de héros ou à pied ou à cheval. Mais il se pourrait aussi que des vases, comme un très-joli du Musée royal, qui offre deux vieillards, dont l'un tient un coq, et l'autre excite le sien, fussent spécialement destinés, et sans allégorie, aux joutes de ces oiseaux. Lorsque l'on examine avec soin ces vases dans tous les détails de leur fabrication, il est aisé de reconnaître qu'ils ont été faits et peints avec une grande prestesse, beaucoup de facilité de main et même de laisser aller. On devait en fabriquer plusieurs en un jour, et il y en a, et beaucoup, parmi ceux auxquels leur antiquité, leur élégance et leur belle conservation donnent à nos yeux une grande valeur, qui jadis ne devaient en avoir qu'une très-faible. En calculant ce que pouvaient gagner par jour un potier et un peintre de vases de ce genre, on peut être certain que ces jolis petits vases ne revenaient pas à une drachme, moins de vingt sous. Il serait donc peut-être assez plausible d'admettre que ces vases d'un prix si médiocre et d'une matière si vulgaire et si fragile servaient de prix entre particuliers à des combats de coqs, dans des gymnases ou dans tout autre endroit, ou qu'à ces fêtes de famille on s'en faisait de légers présents. Ils pouvaient rappeler ces jeux publics établis avec solennité à Athènes par Thémistocle. L'image de l'antique idole athénienne de Minerve, placée entre des coqs sur des vases, ne prouve pas rigoureusement qu'ils étaient destinés aux Panathénées, et elle pouvait, ainsi que les inscriptions, aussi bien convenir à la fête des coqs, *ἀλεκτρυόνων ἑορτή*, célébrée à Athènes, et dont avaient dû conserver le souvenir et l'usage les familles athéniennes transplantées dans les contrées où ces vases ont été fabriqués.

Le bas-relief qui a donné lieu à cet article fait partie des ornemens de la face antérieure d'un sarcophage; mais ce n'est que comme accessoire : il n'entre dans le reste de la composition ni par le sujet, ni par les proportions des figures, beaucoup plus petites que celles au milieu desquelles on a placé ces deux enfans qui excitent leurs coqs l'un contre l'autre et vont les faire combattre. On trouve sans cesse sur ces sarcophages, ouvrages de fabrique, de ces scènes épisodiques, telles que nous en avons rencontré, et qui n'ont aucun rapport avec ce qui les entoure. Dans le milieu de notre bas-relief funéraire, deux Amours ailés, la chlamyde flottant sur le dos,

(1) *Annales de l'Inst. de corr. archéol.*, année 1831.

soutiennent un médaillon qui offrait probablement autrefois le portrait de la personne dont on déplorait la perte. Le buste de femme que l'on y voit aujourd'hui étant moderne, ainsi qu'une partie des bras des Amours, ne peut autoriser aucune induction. Aux pieds de ces Amours sont leurs arcs et leurs carquois; l'un et l'autre tournent leurs regards vers les scènes qui se passent à côté d'eux, et auxquelles ils paraissent prendre part; et cependant ils y sont probablement étrangers, et le sculpteur ne les y a introduits que pour donner des supports à son médaillon. La composition offre une scène réelle dont les acteurs ont été transformés en enfans, et on pourrait voir ici la suite d'un combat et les honneurs funèbres rendus à un héros ou à un athlète, représentés par des enfans ainsi que nous les ont offerts d'autres scènes qui ont passé sous nos yeux (223). D'un côté, quatre, de l'autre, cinq enfans en partie nus, dans le costume héroïque, la chlamyde sur l'épaule, brûlent des parfums et déposent des offrandes sur des autels cylindriques ornés de guirlandes, et sur lesquels s'élève la flamme du sacrifice. Deux d'entre eux, vêtus de courtes tuniques, remplissent les fonctions de camilles et tiennent des plateaux (*paropsides*) chargés de fruits ou de gâteaux. Ces offrandes sont des hommages funèbres, et les jeunes héros ont, en signe de deuil, retourné vers la terre la pointe de leurs javelots. Les draperies qui couvrent le fond de la composition indiquent ou un temple, ou l'intérieur de quelque lieu fermé. Toutes les attitudes annoncent la tristesse que répand cette cérémonie; et sans doute ils regrettent quelque compagnon d'armes et de plaisir. La différence de leur coiffure avec celle des deux Amours, et le manque d'ailes, suffit pour en faire des êtres d'une autre nature, et de simples enfans qui ne sont ni des Amours, ni ce que l'on est convenu de nommer des génies. Il est inutile de faire remarquer la symétrie des deux parties de ce bas-relief, où l'une est, quant à la disposition, à peu près la répétition de l'autre. On y trouve cependant aux attitudes plus de variété que sur bien d'autres monumens funèbres; et cette régularité d'ailleurs convient au calme de la tombe. Quoique l'exécution de ce morceau de sculpture soit assez ordinaire, ainsi que celle de la plupart des sarcophages romains de ce genre, l'on y remarque pourtant des poses gracieuses, surtout dans le groupe de gauche agréablement composé. Ce bas-relief vient de la Villa Borghèse; publié par Bouillon, t. III, bas-reliefs, *divinités*, pl. 12, n° 3. [Haut. 0^{m},521 = 1 p. 7 po. 3 li. — Larg. 2^{m},125 = 6 pi. 6 po. 6 li.]

226. Génie, fragment, n° 773, pl. 183.

Lorsqu'on publie en entier des collections nombreuses, et par conséquent composées d'objets très-différens de mérite, on est souvent dans le cas d'en offrir qui, sous tous les rapports, en ont si peu, qu'on ne sait trop comment les produire et que dire en leur faveur. Tel est ce petit fragment d'un Amour ou d'un génie ailé, et qui semble prendre son vol; il n'était peut-être pas mal de mouvement, et on y reconnaît ce dessin soutenu que les anciens donnaient aux figures d'enfans. Un seul coup d'œil suffit ici pour

le retrouver et pour voir que ce petit Amour a pu entrer dans tant de compositions, que ce serait tout à fait perdre son temps que de chercher à deviner celle à laquelle il a pu appartenir. [Haut. et larg. 0m,186 = 6 po. 8 li.]

227. Dédale et Pasiphaé, n° 71, pl. 164.

Parmi les divinités de l'Olympe, il en était peu d'aussi vindicatives que Vénus : une négligence dans son service, l'oubli d'un sacrifice, suffisaient pour attirer son ressentiment, et la vengeance suivait de près la mauvaise humeur de Cythérée. C'était méconnaître l'empire de la beauté ou vouloir s'y soustraire : peu de femmes pardonnent un tel crime; et que devait-ce être de la déesse à qui ses charmes célestes avaient donné tout pouvoir, de la mère de l'Amour et de tous les êtres, aux pieds de laquelle, à sa naissance, s'étaient prosternés, la reconnaissant souveraine de l'univers, la terre, les cieux, la mer et même les enfers (1). Mais si Vénus était si sensible à des offenses qui eussent pu paraître légères à toute autre, qu'était-ce lorsqu'il s'agissait de véritables insultes, lorsqu'on trahissait les secrets de ses amours, bien qu'elle ne mît pas grand soin à les cacher? Pouvait-elle oublier le sanglant outrage qu'à la vue de tout l'Olympe elle avait reçu du Soleil? Éclairer ainsi de toute la splendeur de ses rayons ses amours avec Mars; l'offrir, sans aucun voile, telle qu'elle parut au sortir des ondes, aux plaisanteries de tous les dieux, s'abandonnant au dieu de la guerre, et retenue par son débonnaire mari dans des filets invisibles et inextricables; c'était de ces crimes qu'il était impossible de pardonner. Aussi la déesse humiliée jura-t-elle d'en tirer vengeance sur la race du Soleil, et elle tint parole. La poursuivant sans relâche, elle accabla de malheurs et de honte ses enfans et leur postérité.

Entre les enfants du Soleil et de la nymphe océanide Perséis, on citait pour sa beauté resplendissante Pasiphaé (2). Elle devint la femme de Minos,

(1) Orph., *Arg.*, v. 1338; *Hym.* LV (54), v. 4-7; éd. d'Hermann.

(2) Cependant Hésiode, *Théog.*, v. 356, 956, ne met point Pasiphaé au nombre des enfans du Soleil et de Perséis; Hygin, *Fab.* 40, ne nomme pas sa mère. Le nom de Pasiphaé, *brillante pour tous*, est une des nombreuses épithètes que les orphiques donnent à Diane, considérée comme la lune (Orph., *Hym.* XXXVI (35), v. 3), et au Soleil (*Hym.* VIII (7), v. 14). Mais on ne voit pas que dans ces hymnes, ou autre part, il soit employé pour Junon ou d'autres déesses. De notre temps, des mythographes de la nouvelle école mystique reconnaissent une Junon-Pasiphaé dont ne parlent pas les anciens, mais qui devait être la femme de Jupiter-Minos. Au reste, ces mythographes portent de grandes perturbations dans l'ancienne mythologie; c'est à ne pas s'y reconnaître : Homère, les orphiques, les hiérophantes d'Éleusis et de Delphes, s'ils revenaient, se croiraient obligés de se remettre à l'école. Ils seraient bien étonnés de tout ce qu'on leur fait dire et de la profondeur ou de l'obscurité qu'on leur prête. Les dieux eux-mêmes et leurs oracles n'y entendant plus rien, ne pourraient s'empêcher d'être fort piqués de n'en pas plus savoir sur ce qui les concerne, et, charmés qu'il se présentât quelque vengeur de leur science humiliée, ils s'écriraient : *exoriare aliquis, etc.*

fils de Jupiter et roi de Crète (1). Après la mort d'Astérion, il s'était emparé de la couronne, et pour prouver qu'il tenait ses droits des dieux, il se vanta d'obtenir de Neptune la faveur qu'il lui demanderait. Pendant qu'il offrait un sacrifice au dieu de la mer, il le pria d'en faire sortir un taureau en promettant de le lui immoler. A peine avait-il exprimé ses désirs et son vœu, qu'un magnifique taureau blanc s'élance des flots. Minos s'en empare; mais le trouvant trop beau pour en faire une victime, et oubliant ses sermens, il le destine à être l'honneur de ses pâturages, et il l'y envoie. Neptune irrité prit très-mal ce manque de foi et rendit furieux ce fier animal, qui devint aussi terrible qu'il était beau. On dit que pour compléter sa vengeance, ce dieu inspira la passion la plus effrénée, la plus extraordinaire à Pasiphaé pour ce prodigieux et superbe taureau. Vénus d'ailleurs associa ses griefs et ses vengeances à celles de Neptune; Pasiphaé l'avait négligée et lui avait même refusé son encens et ses sacrifices. C'était plus qu'il n'en fallait pour allumer et rendre très-actif contre elle le ressentiment d'une déesse si jalouse de son pouvoir et des hommages qu'on lui devait. Pasiphaé éprouva bientôt les funestes effets du courroux de Vénus, et de celui de Neptune contre Minos. Dans sa démence, sans craindre les fureurs du fier taureau, elle le suivait aux pacages et cherchait à l'approcher, à l'adoucir, à l'attendrir. Virgile (2) nous la présente errante dans les bois, les faisant retentir de ses plaintes, et jalouse et des génisses et de leurs mères. Enfin

(1) Il paraît que Diodore de Sicile, l. IV, reconnait deux Minos bien distincts, et cette opinion, assez généralement reçue, applanit des difficultés peu importantes du reste, lorsqu'il s'agit de temps aussi reculés, et qui tiennent plus à la fable qu'à l'histoire de princes dont, à travers les ténèbres de la mythologie, il n'était resté que le renom et nulle postérité. Cependant le savant M. K. Hœck, dans son bel ouvrage sur la Crète, t. II, *Préf.*, p. 31, et p. 50, n'est point de l'avis de Diodore, et pense qu'il est inutile d'admettre deux Minos, rois de Crète. Mais si on ne les repousse pas, voici ce qu'il en est d'après l'historien sicilien. Le premier Minos aurait été fils de Jupiter et d'Europe ou d'Asie. Il était frère de Sarpédon, auquel les dieux accordèrent de vivre trois âges d'homme, et de Rhadamanthe, dont la justice, ainsi que celle de ce premier Minos, leur mérita de devenir juges des enfers. Ce Minos épousa Itone, fille de Lycus; il en eut Lycastus et Arcacallis, qu'aimèrent Apollon et Mercure (Diod., l. IV). Lycastus succéda à Minos Ier et eut pour fils Minos II (Heyne, *Apollod.*, notes p. 535). Il paraîtrait que les deux Minos eurent chacun une fille nommée Ariadne. Mais il semble qu'Apollodore regarde comme fille de Minos Ier l'Ariadne sœur de Phèdre et ainsi qu'elle fille de Pasiphaé. Cet auteur rapporte qu'Astérion, roi de Crète, étant mort sans enfans, Minos voulut s'emparer de la couronne, et pour persuader qu'il y avait des droits par sa mère Europe, fille d'Astérion, et qu'il les tenait des dieux, il eut recours au moyen dont nous parlons ailleurs. Ce prince ayant acquis sur mer une très-grande puissance, fit la guerre à Athènes pour tirer vengeance de la mort de son fils Androgée, injustement tué par les Athéniens. Il s'empara de Mégare, dont était roi Nysus, fils de Pandion. On sait à quelles conditions humiliantes et cruelles il accorda la paix aux Athéniens, et il est inutile de répéter ici l'histoire de Thésée et du Minotaure, fruit monstrueux des erreurs de Pasiphaé. Soit qu'on admette deux Minos ou que l'on n'en reconnaisse qu'un, celui qui épousa Pasiphaé en eut plusieurs enfans, outre Phèdre et Ariadne.

(2) *Bucol.* VI, v. 45-60. De tous les poëtes qui ont traité ce sujet scabreux, le

succombant à la fougue insensée de ses désirs, elle eut recours à Dédale, dont la moralité et la conduite n'étaient pas en harmonie avec l'éclat de la naissance et des talens. De la famille royale d'Érechthée, il avait été condamné à mort par l'aréopage, et s'était enfui d'Athènes pour avoir, par jalousie, tué son neveu Talus dont il redoutait le génie inventif. Bien accueilli avec son fils Icare par Minos, pour lequel il construisit un beau labyrinthe, il n'eut pas honte de fouler aux pieds tous les droits de l'hospitalité, si sacrés dans ces anciens temps, et de profaner son talent en le prostituant à la honteuse frénésie de l'infâme Pasiphaé. Mais peut-être aussi lui paraissait-elle moins coupable qu'à plaindre; il la voyait entraînée par la fatalité, par la vengeance d'une divinité à laquelle lui-même, malgré lui, ne pouvait résister. Dédale mit tout son art à fabriquer en bois une vache creuse, qu'il recouvrit en peau et qu'il plaça dans le pâturage où le taureau paissait habituellement et prenait ses ébats au milieu des troupeaux dont il était le plus bel ornement. Pasiphaé, placée dans la vache par Dédale, réussit à assouvir sa brutale passion. Selon la fabuleuse antiquité, il en provint un monstre à corps humain, à tête de taureau : le Minotaure. L'histoire n'y a vu qu'un des généraux de Minos, nommé Taurus, dont Pasiphaé, éprise pour lui d'amour, eut un fils, Astérius, qu'elle voulut faire passer pour être de Minos, et que, comme fils de deux pères, on nomma *Minotaure*. Suivant la mythologie, Minos le renferma dans le labyrinthe; et l'on sait qu'ayant appris l'odieuse conduite de Dédale, il l'y confina aussi; que celui-ci parvint à s'échapper avec son fils, et se réfugia en Sicile auprès de Cocalus, pour lequel il exécuta de très-beaux travaux. Minos le poursuivit à outrance, fit la guerre à Cocalus, qui refusa de lui livrer son

chaste Virgile est celui qui se permet le plus de détails, qui ne laissent pas d'être assez libres :

Et fortunatam, si nunquam armenta fuissent,
Pasiphaen nivei solatur amore juvenci, etc.

Au reste, les aventures de Pasiphaé et du taureau sont de l'invention des poëtes et des écrivains cycliques postérieurs à Homère et à Hésiode qui n'en parlent pas. Le chantre de la Théogonie ne nomme même comme enfans du Soleil et de Perséis qu'Étès et Circé, et il ne fait nulle mention de Pasiphaé. Ces fables, qui se rattachent aux traditions sur Thésée, ont été puisées chez les Athéniens plutôt que chez les Crétois. Pasiphaé, d'origine divine, était immortelle comme sa sœur Circé, et ainsi qu'à elle on lui décerna les honneurs qu'on rendait aux déesses. On ne trouve pas cependant de restes de son culte en Crète; mais, d'après Cicéron et Plutarque, elle avait un temple et un oracle à Thalames en Laconie. Cependant M. Siebelis, maintenant, au c. XXVI, 1, des *Laconiques* de Pausanias, la leçon Παφίης, au lieu de celle de Πασιφάης qu'on a voulu y lire, pense qu'il s'agit là de Vénus paphienne et non de Pasiphaé. On peut consulter sur cette fille du Soleil et sur le Minotaure les notes de Heyne sur Apollodore; la *Crète*, de M. Hœck, t. II, p. 49-62; et Bœttiger, *Kunst mythologie*, Mythologie de l'art, etc., p. 332 et suiv. Il ne voit dans Pasiphaé et le Minotaure, le même, selon lui, que le Hébon-Bacchus à tête humaine des Campaniens, qu'une allusion au culte du Soleil, tirée de l'histoire et des hiéroglyphes altérés des Phéniciens, et que les Athéniens firent servir à la gloire de leur Thésée, ce héros qui était un autre Hercule.

suppliant. Dédale passa de Sicile en Égypte, dont le roi, craignant la puissance de Minos, fit étouffer dans un bain le célèbre et trop coupable artiste. Voy. sur Dédale et ses ouvrages p. 5 et suiv.

Notre bas-relief réunit plusieurs scènes de l'histoire de Dédale et de Pasiphaé; les deux Amours qui sont aux angles tenant des guirlandes, n'en font pas partie; et ce sont de ces génies funèbres qu'on voit sans cesse orner les sarcophages qu'ils protégeaient, et qui ne paraissent que comme hors d'œuvre des sujets qui les décorent. On ne voit pas trop à quoi, sur un tombeau, pouvaient faire allusion les aventures scandaleuses de l'impudique Pasiphaé. La première scène, sur notre gauche, nous l'offre dans l'intérieur de son palais, indiqué par une draperie. Enveloppée de son manteau, elle est assise sur un trône très-simple, ou siége à dossier et à bras, garni d'un marche-pied. Cette infortunée, les mains croisées en avant, le regard fixe, paraît abattue. Elle semble attendre avec anxiété la réponse d'un homme d'un âge fait, la tête nue, debout devant elle et dont toute l'attitude annonce la surprise. J'avais d'abord cru, avec Visconti, que c'était le pâtre à qui Pasiphaé avoue l'objet de sa passion et ses tourmens; mais, d'après les réflexions de M. de Saint-Victor (1), il me semble plus probable que c'est à Dédale qu'elle confie ses chagrins; à ce Dédale si complaisant, si inventif, et dont l'art peut lui être d'un grand secours. Sa tunique courte, et qui laisse les bras entièrement nus, convient à un ouvrier, et c'est ainsi que les bas-reliefs les présentent souvent. Près de Pasiphaé, un perfide enfant, l'Amour, semble lui prodiguer ses caresses; instruit par sa mère, dévoué à ses vengeances, il rend de plus en plus pénétrante la flamme impure qui dévore le cœur de la malheureuse fille du Soleil. Pressé par elle et par l'Amour, Dédale se sera rendu à ses instances. Un bas-relief du palais Spada, à Rome (2) offre cet artiste avec la même tunique que le nôtre, assis, tenant sa scie d'une main et de l'autre caressant le beau taureau que lui amène Pasiphaé, et qui va lui servir en partie de modèle pour la génisse qu'il a le projet de fabriquer.

La scène qui suit offre Dédale sur le point d'avoir terminé son ouvrage. Un homme n'ayant pour vêtement qu'un morceau d'étoffe renoué sur le milieu du corps, semble d'un geste impératif lui ordonner de la part de la reine de se hâter; son costume annoncerait assez un esclave, un pâtre; ce qu'il tient dans les deux mains n'est pas assez distinct pour indiquer ce que ce peut être. Par son geste, Dédale à l'air de s'excuser sur le retard; il est au travail, les jambes et les pieds nus, et pour être plus libre il a laissé tomber le haut de sa tunique (3). Sa coiffure est une espèce de pétase à petits

(1) Bouillon, t. III, bas-reliefs, *personnages héroïques*, pl. 20.

(2) Winckelmann, *Mon. in.*, nº 94; Millin, *G. M.*, t. II, *E.* 486, pl. xxx. Si l'on s'en rapportait à la gravure de Winckelmann, cet animal ayant le pied droit posé sur une sorte d'appui, ne paraîtrait pas être le taureau, mais la vache que vient de terminer Dédale et qu'il montre à Pasiphaé, ce qui semble le plus probable.

(3) Dans le tableau de Pasiphaé décrit par Philostrate, l. I, c. xvi, p. 27, Dédale, d'après l'ancien costume athénien qui devint celui de la plupart des Lacédémoniens et des philosophes, était vêtu d'un *tribonion*, espèce de manteau ou de cape

bords et à coiffe aplatie, ressemblant à nos chapeaux. Ce n'est pas celle que l'on voit ordinairement sur les monumens aux ouvriers, qui ont un vrai bonnet, sans doute de laine, et dont la pointe se recourbe en avant comme celui de la plupart de nos artisans. Devant Dédale, un de ses aides vêtu comme lui travaille à la vache; il en tient à la main la jambe et le pied gauches qu'il ajuste avec une espèce d'herminette, instrument propre au bois, et il est sur le point de les mettre en place. Cette particularité n'est indiquée ni par la gravure de Winckelmann, ni par celle de Millin. Elle est cependant intéressante et montre le mode d'exécution par parties séparées que l'on réunit pour en former l'ensemble. Cette vache pose sur un plateau garni de roulettes qui en faciliteront le transport. A l'arrière-plan, une porte d'une forme assez singulière, à pans coupés dans le haut, pourrait indiquer celle du labyrinthe taillé dans le rocher, d'où sortent deux arbres qui semblent des figuiers; mais rien ne s'opposerait à ce que ce fût l'entrée des ateliers de Dédale, ainsi que nous voyons ceux de Vulcain dans les bas-reliefs qui le représentent au milieu de ses ouvriers à Lemnos.

Dans la troisième scène, Dédale vient de faire rouler sa vache vers la prairie; à côté de la perfide machine, par son geste de la main droite, il semble en indiquer l'emploi. Il y a adapté trois marches pour que l'on puisse facilement se glisser dans l'intérieur. Cupidon va consommer la vengeance de Vénus : il tire par sa robe et conduit Pasiphaé; plusieurs bas-reliefs l'offrent entraînant de même Diane vers Endymion; aux noces d'Alexandre et de Roxane, peintes par Aétion, il menait par son manteau le héros à sa fiancée; Achille Tatius, I, 1, le dépeint conduisant Jupiter-Taureau vers Europe; et dans le roman de Xénophon d'Éphèse, I, 8, sa torche à la main, il amène Mars à Vénus. Pasiphaé est ici suivie de la confidente de ses déplorables erreurs. Entourée de son ample manteau comme d'un voile, elle paraît vouloir le ramener sur son visage pour cacher, par un reste de pudeur aux abois, sa rougeur et sa honte. Ce bas-relief est le seul monument qui nous offre la suite complète des scènes de l'aventure de Pasiphaé. C'est ce qui le rend très-curieux; car du reste il est extrêmement médiocre et même mauvais de composition, d'exécution, et il est très-res-

d'étoffe grossière, souvent usée et de couleur foncée ordinairement brune; il était aussi pieds nus, selon l'usage des anciens Athéniens. Tandis qu'il travaillait à sa vache, des Amours s'occupaient de leur côté et lui servaient d'ouvriers; on en remarquait surtout deux qui sciaient de long une planche posée sur un établi, sur lequel l'un était placé, l'autre était à terre. On les voyait haleter et pour ainsi dire alternativement se baisser et se relever en poussant et retirant leur scie. L'atelier de Dédale était rempli de statues dont les unes n'étaient qu'ébauchées, d'autres étaient plus avancées, et il y en avait qui, terminées, paraissaient prêtes à marcher. Près de là, Pasiphaé, dans sa folie, cherchait, par l'éclat de sa beauté et de sa parure brillant de toutes les couleurs d'Iris, à attirer les regards du fier et superbe taureau blanc, qui, ne faisant nulle attention à elle, s'adressait à une jolie et vive génisse blanche à tête noire qui, le dédaignant ou par agacerie, bondissait comme une jeune fille dans la prairie. Voy. Philostrate de Welcker; Leipsic, 1825, p. 27 et p. 301-308; et Heyne, *Opusc. Acad.*, 1802, *Gœttingæ*, p. 54.

tauré en plusieurs endroits. Il faisait partie de la collection Borghèse. Nous avons vu qu'il avait été publié par Winckelmann et Millin. On le trouve aussi dans Guattani, *Mon. inéd.*, 1805, t. II, p. 153. Mais il est incomparablement mieux et très-exact dans Bouillon, t. III, bas-reliefs, *personn. héroïq.*, pl. 20. [Haut. 0m,897 = 2 pi. 9 po. 2 li. — Larg. 2m,428 = 7 pi. 7 po. 8 li.]

228. Phèdre et Hippolyte, n° 16, pl. 213, *marbre de Paros.*

Vénus n'avait pas renoncé à son ressentiment contre le Soleil et sa race. La honte dont elle avait couvert Pasiphaé ne l'avait pas encore satisfaite; elle poursuivait ses vengeances sur Phèdre, sa fille, sœur d'Ariadne. Ce fut cette déesse qui força l'ingrat Thésée à être infidèle à celle-ci qui lui avait sauvé la vie; et, après l'avoir abandonnée, à déchirer son cœur par un nouvel affront en épousant Phèdre, dont le nom indique l'éclatante beauté. Mais ce héros, après peu d'années d'une union paisible, trouva le châtiment dû à son infidélité : la colère de Cythérée ne perdait pas de vue cette nouvelle épouse du volage Thésée. De son mariage avec la reine des Amazones Hippolyte ou Antiope, il avait eu un fils, le beau et sauvage Hippolyte, qui, dédaignant les plaisirs que lui offraient Vénus et l'Amour, ne sacrifiait qu'à Diane, sa seule divinité, et n'avait d'autres plaisirs que la chasse et les forêts. Thésée l'avait envoyé à Trézène pour être élevé sous les yeux et par les conseils du sage Pitthée, son aïeul maternel. Il y vivait dans toute la pureté et la paix de son innocence; mais pour son infortune et pour celle de Phèdre, cette princesse l'avait déjà vu à Athènes, et avait conservé de lui le plus vif souvenir. Vertueuse toutefois autant que belle, n'aimant que Thésée et craignant tout ce qui pouvait la détourner de lui, rougissant de toute pensée coupable, elle s'efforçait de l'écarter. L'encens, les sacrifices fumaient à l'honneur des dieux; elle éleva même un temple à Vénus. Ce fut en vain : le trait qu'elle cherchait à arracher de son cœur s'y enfonçait plus avant; elle l'ignorait elle-même et croyait avoir surmonté sa faiblesse. Par malheur Phèdre vint à Trézène : des pompes et des sacrifices se célébraient dans le temple d'Apollon; à travers l'élite des jeunes gens qui embellissaient les cérémonies, elle ne vit qu'Hippolyte, dont la beauté brillait comme celle de Diane au milieu de ses nymphes. Elle ne put résister à la nouvelle impression que la vue du jeune héros produisait sur elle : l'amour redoubla ses coups et la frappa d'un de ses traits les plus acérés et les plus cuisans, de ces traits empoisonnés qui portent avec eux les remords, le désespoir et la mort. Eperdue, ne pouvant résister aux sentimens qu'elle avait jusqu'alors combattus, aux désirs qui déchiraient son cœur, la malheureuse Phèdre eût voulu y étouffer la passion que lui inspirait malgré elle cet Hippolyte, le fils de son époux qu'elle avait toujours aimé, et qu'elle, si pure autrefois, était prête à trahir. Vainement cherchait-elle à fuir le fils de l'Amazone; protégé par Diane et par l'innocence de son âme, il était insensible aux soupirs de la femme de son père, ou ne s'en apercevait pas. La fatalité, ou Vénus tout entière attachée à sa proie, entraînait Phèdre vers l'objet insensible de sa coupable flamme, et sa perfide

nourrice ayant surpris le fatal secret qui troublait la raison de l'infortunée, et qu'elle espérait encore renfermer pour toujours dans son cœur, employait toutes les ruses de son esprit à détruire les scrupules et les craintes de Phèdre, et à lui donner l'espoir du bonheur criminel qui la couvrait de honte, et dont son triste cœur ne devait jamais recueillir le fruit. L'histoire de cette héroïne, de ses efforts impuissans contre la pureté d'Hippolyte, celle de sa vengeance, de son désespoir après le trépas du jeune héros, et sa fin malheureuse, sont trop connus pour être répétés ici. Notre bas-relief, jadis ornement de la face antérieure d'un grand sarcophage, nous offre trois scènes des funestes aventures de Phèdre et d'Hippolyte, telles du moins que les arts ont pu les figurer et en établir la tradition d'après le peu qu'en rapportent les mythographes et les poëtes postérieurs à Homère; car il n'en est pas question dans ses poëmes, et c'est surtout l'Hippolyte d'Euripide qui aura servi de guide aux artistes. Profitant de la liberté ou plutôt de la licence que prenaient les sculpteurs des bas-reliefs de ce genre, le nôtre fait reparaître dans les différentes scènes, comme dans la suite de celles du théâtre, plusieurs des mêmes personnages. On pourrait croire que ces compositions irrégulières en réunissaient plusieurs qui avaient été représentées par des peintures ou des bas-reliefs isolés, et où les personnages, selon la marche du sujet, étaient distribués d'après les règles de la raison et du goût, dont souvent, pour ces ouvrages de fabrique, se seront éloignés les copistes. Ils avaient à remplir un espace, et sans prendre la peine d'étudier leur nouvelle composition ou leur assemblage de figures, ou n'ayant même pas assez de talent pour se la donner, ils faisaient entrer dans leur cadre, et sans transitions, les personnages que les œuvres originales mettaient bien à leurs places, et qui, répétés dans des scènes diverses et sous le même coup d'œil, devenaient de doubles emplois ou des redites ridicules.

La première scène se passe au palais de Phèdre, indiqué par une draperie sur le fond de l'appartement. La reine est assise sur un trône à dossier élevé garni d'un coussin à franges, et ses pieds reposent sur un gradin qui en fait partie. Sa tête est surmontée du diadème et du voile, insignes de sa dignité, et ce sont ces ornemens que le trouble qui l'agite lui rend importuns; elle détourne ses regards pour cacher à ceux qui l'entourent ses chagrins et sa honte. A terre, une quenouille brisée, une corbeille (*talaros* ou *calathiscus*) où les femmes renfermaient leurs ouvrages, et qui renversée semble remplie de laine, annoncent assez que la passion de Phèdre lui fait oublier la vie paisible de la famille et les travaux auxquels se plaisaient les princesses de la haute antiquité, et qui la charmaient, au milieu de ses femmes, lorsque son cœur, pur et tranquille, ne s'occupait que de Thésée. A ses côtés, une jeune femme debout, penchant sa tête sur sa main droite, s'afflige de l'état de sa maîtresse. Celle qui derrière Phèdre s'appuie sur un des bras du trône pourrait être Vénus. La vindicative déesse, comme la dépeint Diane dans Euripide, ne perd pas de vue sa victime, et elle attise le feu dont elle l'a embrasée. On peut d'autant mieux la reconnaître, qu'à la droite de la princesse, l'Amour est là pour servir la vengeance de sa mère. L'attitude et les regards du dieu à qui tout est soumis expriment la

malignité, et il paraît se moquer des tourmens qu'il fait éprouver à la malheureuse Phèdre. Il est à croire que ces deux divinités ne sont pas censées être vues par elle, et c'est ainsi que chez Euripide (1) Hippolyte dit qu'il s'entretient avec Diane, qu'il entend sa divine voix; mais qu'elle se dérobe à sa vue. Il était rare que les dieux accordassent aux mortels la faveur de les voir, et l'on croyait même que l'on était frappé d'une cécité soudaine ou même de mort si on les voyait sans leur permission.

Le fronton d'un petit temple et une statue, probablement celle de Diane, que l'on aperçoit au fond de la composition, appartiennent à la seconde scène. C'était sans doute dans ce sanctuaire que l'innocent Hippolyte consacrait à célébrer la chaste déesse par ses chants et ses offrandes pures, le temps qu'il ne passait pas à la suivre à travers les montagnes et les forêts; il prenait plaisir à orner sa statue des couronnes qu'il avait tressées et à déposer à ses pieds les prémices de sa chasse. Au moment où nous le voyons, il vient sans doute de s'acquitter de ces pieux devoirs, si chers à son cœur, et il a supplié la déesse de favoriser la chasse pour laquelle il est sur le point de partir. Son coursier, couvert d'une peau d'animal féroce, et ses chiens sont prêts. Deux jeunes gens, deux vieillards, l'épieu et le javelot à la main, attendent le moment du départ; le vieillard sur le devant pourrait être le pédagogue d'Hippolyte; il a soigné son enfance et il veille sur lui au milieu de ses fatigues et de ses dangereux plaisirs. L'Amour profite du moment où paraît Hippolyte pour entraîner Phèdre vers lui. Telle que nous l'offre le bas-relief dans son état actuel, elle s'approche d'Hippolyte et lui présente un objet qu'on ne saurait distinguer et que rien ne fait deviner; mais le bras droit et toute la partie supérieure de cette figure, à l'exception d'un reste de bras gauche, est moderne, de même que la main droite du héros. La direction du bras droit que lève l'Amour pourrait faire présumer qu'il tenait Phèdre par la main.

Une porte, hors de laquelle paraissent plusieurs chasseurs, indique que la dernière scène se passe dans la campagne auprès de Trézène; et le vieillard nu et assis auprès d'un arbre que l'on aperçoit dans le haut du bas-relief, à notre droite, doit être une divinité locale ou le génie du lieu témoin de cette chasse. Hippolyte, que l'on reconnaît à la longue chevelure qu'on lui voit dans Euripide, monté sur un généreux coursier, le pousse avec ardeur contre un sanglier qui, les soies hérissées, fait ferme au pied d'un arbre, et dont les terribles défenses ont déjà mis plusieurs chiens hors de combat. Ce sanglier est celui qui ravageait les environs de Phlius en Sicyonie, et dont fait mention Sénèque dans sa tragédie d'Hippolyte. Son père Thésée s'était rendu célèbre dès sa jeunesse en tuant la laie de Crommyon; il fallait bien honorer d'un exploit du même genre le jeune héros qui marchait sur les traces de son père, de Méléagre, et qui eût été un autre Thésée si le destin l'avait permis. Le pédagogue d'Hippolyte, à pied à côté de lui, est prêt à le secourir au besoin. Trois chasseurs que l'on a vus dans la scène précédente poursuivent un autre sanglier, et la chasse est très-animée. On

(1) Acte Ier, sc. II, fin.

ne comprend pas pourquoi dans les deux scènes le sculpteur n'a pas donné à Hippolyte la jeunesse qu'il devait avoir et cette beauté un peu sauvage qui le distinguait de tous les jeunes gens d'Athènes et de Trézène, et rappelait la fierté de l'Amazone sa mère. A la seconde scène, on ne saurait se rendre bien compte de l'attitude du héros, à moins que, par son bras droit élevé vers le ciel, on n'ait voulu indiquer qu'il repousse les aveux odieux de Phèdre en prenant les dieux à témoin de son innocence et de l'horreur qu'elle lui inspire.

Bien que ce grand bas-relief ne soit pas très-remarquable sous le rapport de l'exécution, et qu'il paraisse être du IIIe siècle de notre ère, et d'une époque où la sculpture s'était déjà éloignée de la noble simplicité de l'ancien costume grec, cependant il offre de bonnes parties : le groupe de Phèdre et des deux autres femmes est agréablement composé, et dans la troisième scène, Hippolyte lance bien son cheval contre le sanglier. Les restaurations de ce monument ne sont pas nombreuses; nous avons à la seconde scène indiqué celles de Phèdre et d'Hippolyte; les deux têtes de chiens, la jambe droite de devant du cheval et l'avant-bras droit du pédagogue sont refaits. On peut faire remarquer sa tunique qui n'a qu'une demi-manche ouverte de côté jusqu'à l'épaule. C'est une espèce d'*étéromaschalos,* tunique qui découvrait l'une ou l'autre épaule (*maschalos*); elle est aussi ouverte sur le côté et laisse voir la cuisse gauche. La chlamyde d'Hippolyte est ajustée d'une manière particulière et qu'on ne trouverait pas facilement à d'anciens bas-reliefs. Il n'est pas ordinaire qu'elle se termine ainsi en pointe. Comme singularité de composition on observera les deux jeunes chasseurs de la seconde scène, qui, les regards tournés vers la troisième, prennent part à une action en dehors de leur scène, et qui n'existe pas encore pour eux. Les deux vieillards que, malgré de légères différences de costume, on peut regarder comme des répétitions d'un même personnage, ont de belles chaussures, des espèces de *perones* ou de brodequins qui, lacés sur le devant, laissent les doigts à découvert; ils retombent en plis sur le milieu de la jambe; mais on y reconnaît des oreilles au moyen desquelles on les relevait jusqu'aux genoux, ainsi qu'on les voit aux jeunes cavaliers des pompes équestres du Parthénon. On fera aussi remarquer que la peau de lion ou de panthère qui sert de couverture au cheval de Thésée est fixée par un poitrail, et que la bride est sans têtière comme nous en avons déjà vu. Cette crinière touffue et flottante de la double représentation du cheval d'Hippolyte n'est pas du costume grec aux beaux temps de la sculpture, et on en chercherait vainement de ce genre parmi les nombreux coursiers des charmans bas-reliefs du Parthénon. Le *pétase* d'un des personnages de la troisième scène n'est pas d'une forme ordinaire. On en voit de pareils à deux pasteurs d'un bas-relief du Vatican (1). Les parties restaurées de ce côté sont le pied et le bras droits d'Hippolyte, et jusqu'au poignet celui du vieux cavalier derrière lui, la tête du chien qui attaque le sanglier, la jambe droite des deux chevaux et la tête du dernier sur la droite, ainsi que la jambe droite

(1) *Mus. Pio-Clem.*, t. V, pl. 24.

et la moitié de la cuisse du génie du lieu. Ce bas-relief, qui vient de la collection Borghèse, a été publié par Bouillon, t. III, bas-reliefs, *persons. héroïq.*, pl. 21. [Haut. 0^{m},889 = 2 pi. 8 po. 10 li. — Larg. 2^{m},062 = 6 pi. 4 po. 2 li.]

229. Phèdre ou Jocaste, n° 727, pl. 213, *marbre*.

Au premier coup d'œil, ces six figures, fragment d'un bas-relief plus considérable, semblent offrir le même sujet que le monument que nous venons de voir, un trait de l'histoire de Phèdre. Cependant on pourrait y trouver un autre fait des temps héroïques. Si un travail aussi grossier que l'est celui de ce monument, œuvre des bas temps de la sculpture romaine ou production d'un mauvais copiste, permettait d'établir une discussion sur le caractère et l'expression des figures, on alléguerait, peut-être avec raison, que cette femme, d'un aspect imposant, et qui paraît d'un âge mûr, est trop âgée pour représenter Phèdre, qui, au moment de sa fatale passion, brillait de toute la fraîcheur de la jeunesse et de la beauté. Mariée depuis peu d'années à Thésée, elle n'avait eu alors que deux enfans, Démophon et Acamas; car si on suit la tradition la plus reçue, elle ne survécut pas à Hippolyte, et, poussée par le désespoir, la honte ou le repentir après le déplorable trépas de ce jeune héros, elle mit fin à ses jours. Ainsi, quoique cet Amour qui s'appuie nonchalamment sur les genoux de la princesse assise sur un riche trône, cette vieille nourrice et la jeune femme vers laquelle se retourne l'héroïne puissent s'appliquer très-bien à l'histoire de Phèdre, peut-être cependant y aurait-il encore plus de convenances à y reconnaître les scandaleuses aventures de Jocaste, reine de Thèbes, tout aussi célèbres que celles de Phèdre, et qui, sur des monumens héroïques, pouvaient leur servir de pendans. La fille de Ménœcée n'était plus à la fleur de l'âge lorsque l'ordre de l'oracle et la fatalité qui poursuivait la famille de Laïus lui fit commettre un inceste involontaire et donner comme récompense de l'esprit et du courage son trône et sa main à Œdipe, vainqueur du Sphinx, et qu'elle ignorait être son fils. L'âge de notre héroïne conviendrait donc mieux à la veuve de Laïus, à la mère d'Œdipe, qu'à la jeune belle-mère d'Hippolyte. Et d'ailleurs les sphinx qui soutiennent les bras du trône, et sont comme l'emblème obligé d'Œdipe, servent d'indices aux faits mythologiques qui le regardent. Par anticipation, et avant que Jocaste fût unie à Œdipe, qu'elle ne reconnut pour son fils que longtemps après son innocent inceste, le sculpteur a pu employer les sphinx qui lui servaient à caractériser clairement le sujet de sa composition. Conservant le souvenir du malheureux Laïus, qu'elle ne savait pas être tombé sous les coups de son fils, de cet Œdipe qu'on la pressait d'épouser, elle répugnait à former de nouveaux nœuds, quoique l'âge, le courage et la beauté du jeune héros inconnu dussent parler bien haut en sa faveur. Aussi voit-on l'Amour, la vieille nourrice de Jocaste, ses amies, la presser de céder à leurs instances et à celles de tout Thèbes; et comme par un funeste pressentiment des malheurs qui signaleront cette union, elle résiste encore à leurs prières.

Mais pour sa perte et celle de toute sa famille et de tant de héros, le destin avait décrété qu'elle ne serait pas inflexible, et c'est à sa funeste condescendance que nous devons tous les chefs-d'œuvre où la poésie et les arts ont célébré les hautes infortunes de Thèbes, de Jocaste et d'Œdipe. Ce bas-relief très-médiocre, mais curieux par son sujet, faisait partie d'un sarcophage; il vient de la Villa Borghèse et a été publié par Bouillon, t. III, *Supplém.*, pl. 2, nº 21. [Haut. 0m,758 = 3 pi. 4 po. — Larg. *idem*.]

229 *bis*. COMBAT D'ÉTÉOCLE ET DE POLYNICE, nº 790; *urne cinéraire carrée en terre cuite*, pl. 214 *bis*.

Le combat qui finit par la mort des deux fils d'Œdipe, qui s'entre-tuèrent, paraît être le sujet de ce bas-relief. Selon Pausanias (1), on l'avait représenté sur le célèbre coffre de Cypsélus. Ici comme dans ce monument, l'une des plus anciennes productions des arts en Grèce, Polynice, déjà blessé, se soutient sur le genou droit; un héros âgé vient à son secours et, cherchant à le relever, le couvre de son bouclier. Étéocle redouble ses attaques contre son frère qui médite de lui porter un coup fatal. Des héros les entourent. On ne voit point ici la *Ker* ou génie de la mort, armée de dents et de griffes effroyables, décrite avec tant de vigueur par Hésiode, sur le bouclier d'Hercule (2), et qui, sur le coffre de Cypsélus, s'apprêtait à arracher la vie des deux frères ennemis. Ce monstre ne se trouve pas non plus sur une urne cinéraire en terre cuite trouvée à Chiusi, et publiée par M. Inghirami et M. le Dr Dorow (3). Curieuse par le sujet de son bas-relief, notre urne l'est aussi par la manière dont il est rendu et par sa conservation. Les figures, surtout le guerrier armé d'une cuirasse, sont d'un beau mouvement et d'un dessin où l'on retrouve le caractère et la hardiesse des ébauches des écoles grecques. [Long. 0m,561 = 1 pi. 8 po. 9 li.]

229 *ter*. ÉTÉOCLE ET POLYNICE, nº 790 *bis*, pl. 214 *quater, urne cinéraire étrusque en terre cuite*.

Les deux frères ennemis, poussés par cette fatalité qui poursuivait la maison d'Œdipe et le punissait de son inceste involontaire, Étéocle et Polynice combattant à outrance, l'un pour recouvrer sa couronne, l'autre pour la conserver, se donnent mutuellement la mort. Polynice, déjà blessé, a laissé tomber son casque; Étéocle, son bouclier. Les deux guerriers sont revêtus de la cuirasse par dessus l'*armilausa,* ainsi qu'on les voit dans des peintures et sur d'autres monumens étrusques, où ce sujet est trop souvent répété pour qu'il soit besoin de les énumérer ici. La cuirasse d'Étéocle est formée de larges bandes ou de cuir fort ou de bronze. Deux *Kers,* génies de la mort, ailés, dans le costume leste des Amazones, vêtues de tuniques courtes, chaussées de brodequins montant très-haut et à grands retroussis en peau,

(1) El. I, c. XIX.
(2) V. 249 et suiv.
(3) *Voyage archéologique dans l'ancienne Étrurie,* par M. le Dr Dorow, et traduit par M. Eyriès. Paris, 1829; chez Merlin, quai des Augustins, nº 9.

tiennent à la main de longues torches. Elles sont sur le point de saisir les âmes des deux frères, victimes de leur ambition et de leur fureur réciproque, et de les entraîner dans les gouffres embrasés du Tartare. Le haut de cette urne est terminée par une corniche ornée d'oves, et sur les côtés sont des pilastres cannelés. On aperçoit çà et là des restes de couleur, et il est à croire que la plupart de ces urnes funéraires étrusques étaient coloriées, ainsi que l'étaient, pour la plus grande partie, les bas-reliefs grecs qu'imitèrent les Étrusques, ou dont leur apportèrent le goût et l'usage les anciens artistes grecs qui, les prenant à leurs premiers essais dans les arts, leur servirent de guides et de modèles. Le mauvais état de ce bas-relief et la rudesse de l'exécution n'empêchent pas d'y retrouver un bon sentiment de sculpture, et même les principes d'un dessin d'un grand goût, et qui décèle tout à fait celui des écoles grecques. [Long. 0m,350 = 1 pi. 1 po.]

Sur le couvercle de cette petite urne est couchée une femme couronnée de fleurs et enveloppée dans sa draperie; elle a été coloriée.

230. Combat d'Amazones, n° 509, pl. 117, *marbre*.

Il est peu de nations anciennes auxquelles on ait fait une plus brillante histoire qu'aux Amazones, soit qu'ayant réellement existé elles aient joué un grand rôle, à des époques reculées, sur la scène du monde assez rétrécie alors, soit qu'on ne doive voir dans les expéditions lointaines de ces femmes guerrières que des traditions ou fabuleuses, ou en partie altérées, transmises et accrues d'âge en âge, de peuple en peuple, rapportées sans critique par les premiers historiens qui les avaient recueillies des récits embellis par l'imagination des poëtes. On aime à voir la valeur unie à la beauté; leurs exploits n'humilient pas, et on se plaît à leur faire accomplir des prodiges. Homère a chanté et peut-être en partie créé les Amazones (1), et Phérécyde, après lui (2), les fait descendre de Mars et de la nymphe Harmonie, indiquant peut-être par cette divine origine leur courage et leur union. S'étant soumis les contrées qui bordaient le midi du Pont-Euxin sur les rives du Thermodon, elles avaient pour capitale la puissante Thémiscyre, et étendaient leur empire jusqu'à la mer Caspienne et chez les Hyrcaniens (3). Ayant à leur tête des reines dont plusieurs furent d'habiles et vaillans capitaines, leurs nombreuses armées portèrent au loin la terreur et la gloire de leur nom. Leurs conquêtes rapides, mais passagères, les firent connaître jusqu'en Occident. Tantôt elles dévastèrent la Thrace et la Grèce, et tantôt travaillant à la civilisation des pays où elles s'établissaient, elles fondèrent en Asie des villes qui bientôt, telles qu'Éphèse, Smyrne (4), Paphos, devinrent très-florissantes. Ces villes étaient sans doute flattées d'avoir des

(1) ...

(2) *Pherecydis fragm.*, édition Sturz, p. 92; *Schol. Apollon.*, 2,992.

(3) Pline, l. VI, c. XIV.

(4) Selon Pindare, les Amazones fondèrent le temple de Diane à Éphèse; mais d'après Pausanias, *Ach.* II; *Mess.* XXXI, elles ne firent que sacrifier à la déesse, à laquelle une statue fut consacrée. Le temple était plus ancien, et il était connu depuis longtemps des Amazones : ce fut là qu'elles se refugièrent lors de leur défaite par Hercule, et plus anciennement par Bacchus.

héroïnes pour fondatrices; mais toutes ces traditions populaires étaient bien vagues, et remontaient aux siècles mythologiques; et ce que l'on rapportait de leur origine se réduisait à peu de chose. Cependant la renommée des Amazones victorieuses brillait bien des siècles après que leur nation avait disparu. Il faut que leur valeur ait jeté un grand éclat, puisque l'histoire des héros les plus célèbres des temps mythologiques se lie à celle des Amazones, et que Bellérophon, Hercule, Thésée et Bacchus même regardaient comme leurs premiers titres à la gloire leurs victoires sur ces héroïnes. Il est cependant difficile, si ce n'est impossible, de se figurer une nation de femmes qui, abjurant tous les sentimens de la nature, sans communication habituelle avec l'autre sexe, ne se seraient réunies à des peuples voisins qu'une fois par an, et auraient renvoyé à leurs pères, ou auraient massacré ou mutilé les garçons provenus de ces liaisons passagères, et dont le cœur de mère ne se serait ému que pour leurs filles, qui eussent perpétué comme elles, avec leur race, leur haine contre leurs pères qu'elles ne devaient qu'au hasard, et que ne connaissait pas cette nation de misanthropes. Quelque brave qu'elle eût été, elle n'eût pu résister longtemps aux peuples qui l'environnaient, et qu'entraînaient vers elle et la réputation de leur beauté, et le désir de les vaincre, de les posséder et de triompher de leurs dédains. C'est aussi, selon Hérodote, ce qui arriva aux Scythes en guerre avec les Amazones. Ils eurent l'adresse de les attirer dans une sorte d'embuscade amoureuse, en envoyant vers ces guerrières, et sans armes, successivement pour ne pas les effaroucher par le nombre, les plus beaux et les plus braves parmi leurs jeunes gens. La ruse réussit; on ne se battit pas, on ne se craignait plus, on se rapprocha. Quoique parlant des langages différens, on parvint à se faire entendre. Les ennemis devinrent les meilleurs amis; une partie de chaque armée s'unit à l'autre, passa le Tanaïs, et il en résulta la valeureuse nation des Sauromates ou des Sarmates. On ne donne pas la date de ces événemens. Mais il n'est plus question des Amazones comme nation après les temps héroïques, et c'est au siége de Troie qu'elles paraissent pour la dernière fois, et qu'elles combattent les Grecs. Mais si les Amazones, comme corps de nation, peuvent être reléguées parmi les fictions brillantes de la mythologie grecque, il n'en est pas de même sous le rapport des arts; entrées de bonne heure dans leur domaine, elles y sont tout à fait historiques. S'emparant des traditions populaires qui faisaient honneur aux Grecs, et surtout aux Athéniens, les artistes, les poëtes, s'empressèrent de célébrer les Amazones, et de les mettre aux mains avec les héros. Elles étaient toujours vaincues, ainsi le voulait la vanité athénienne; mais après leur mort on rendait des honneurs et on accordait des regrets au courage de ces héroïnes. On montrait à Athènes et à Mégare les tombeaux de leurs reines Antiope, Hippolyte et Molpadie, auprès de ceux de Pandion, de Thésée et d'autres héros athéniens. Les murs du Pécile d'Athènes, parmi leurs belles peintures, offraient les combats acharnés des Amazones contre Thésée et les Athéniens (1). Phidias, Phradmon, Ctésilas, Strongylion et d'autres grands

(1) Les Amazones perdirent leur armée, ce qui ne les empêcha pas depuis d'aller

sculpteurs représentèrent à l'envie ces femmes guerrières, dont la beauté fière plaisait et prêtait tant à l'imagination des artistes. Nous les voyons encore aux prises avec les Athéniens au Musée britannique, dans les bas-reliefs qui ornaient la frise du temple de Bassæ près de Phigalie en Arcadie. Les Amazones de la sculpture et de la peinture ne sont pas, comme les ont offertes quelques traditions, privées de leur sein droit, qu'on détruisait par la cautérisation, disait-on, dès leur enfance, pour que leurs mouvemens ne fussent pas gênés par sa saillie lorsqu'en tirant de l'arc elles en ramenaient la corde jusqu'à la poitrine; et c'était, si l'on en croit ces traditions, à cette mutilation qu'elles devaient le nom de d'*Amazones* (1), que l'on faisait venir de l'*a* privatif grec.

Ce fragment de combat (230), qui doit avoir fait partie d'un sarcophage, a été mis au Musée royal, comme de peu d'importance, sous le même numéro que celui qui le suit ici, et cependant ils n'ont pas fait partie du même bas-relief. Ce ne sont pas les mêmes proportions, et ces deux morceaux diffèrent encore plus par leur style. Celui-ci est fort médiocre; l'action des

au secours de Troie. Après avoir été vaincue par Thésée, Hippolyte, qui avait attaqué les Athéniens pour venger l'enlèvement de sa sœur Antiope par ce héros et Pirithoüs, se retira à Mégare avec peu d'Amazones échappées au carnage. Elle y mourut de chagrin; le tombeau qu'on lui éleva près de celui de Pandion avait la forme du bouclier des Amazones (Paus., *Att.* XLI). Le monument d'Antiope était à l'entrée d'Athènes, du côté de Phalère. Les Amazones étaient animées contre les Grecs par bien d'autres injures qu'elles avaient à venger, entre autres la prise de Thémiscyre, leur capitale, par Hercule. Cependant, suivant Hégias de Trézène, ce héros ne put pas prendre cette ville; mais elle lui fut livrée par Antiope, éprise de Thésée qui faisait partie de l'expédition d'Hercule. Selon les Athéniens, la reine Antiope, en punition de sa trahison, fut tuée par l'Amazone Molpadie, qui elle-même le fut par Thésée, et dont le tombeau était à Athènes (Paus., *Att.* II).

(1) Tandis que les uns supposaient à ce nom cette étymologie, et voulaient ou que les Amazones n'eussent qu'un sein, ou qu'elles n'eussent jamais approché leurs lèvres de celui de leurs mères, d'autres le dérivaient de l'*a* augmentatif grec, et prétendaient que l'ampleur des seins de ces héroïnes leur avait fait donner le nom d'*Amazones*. On a fait venir aussi ce nom de *maza*, qui dans la langue circassienne signifiait lune; et d'*Emmetsch*, qui, selon une antique tradition des habitans du Caucase, aurait été le véritable nom de ces femmes guerrières, dont les Grecs, qui changeaient ou rapprochaient des leurs ou de leur prononciation les termes étrangers, auraient fait *amazôn* en cherchant, d'après leur langue, à attacher un sens à la nouvelle forme de ce nom. Selon Hérodote, ces héroïnes s'appellaient elles-mêmes *Aorpata*, expression scythe qui signifiait *tueuses d'hommes;* et M. Labus, dans une note, t. III, p. 17, du musée de Mantoue, in-8°, 1834, rapporte que M. Otrokoksi, dans son ouvrage intitulé *Origini ungariche*, t. II, p. 14, tire le mot grec *amazôn* d'*am — azzon*, qui en hongrois désigne une femme robuste. Il ne paraît pas qu'on puisse et pour le son, et pour le sens, trouver de mots qui s'appliquent avec plus de justesse à ces femmes belliqueuses, dont les Grecs avaient connu et reçu dans leur langue le nom sans le comprendre, et qu'ils avaient expliqué en l'analysant d'après les idées que des sons analogues leur offraient dans le grec; et bien des noms étrangers à la Grèce y auront éprouvé le même sort et la même métamorphose.

personnages est indécise, et on ne la comprend pas trop. Cette Amazone renversée à terre n'est pas dans une position ordinaire à ces héroïnes qui, frappées du coup mortel ou désarçonnées, se précipitent presque toujours en avant, comme par pudeur, tandis que les héros tombent sur le dos, en signe de vaillance. Il manque peu de chose au cheval, dont la tête est assez bien; mais le corps est trop long et faible de dessin. Une partie du cou a été restaurée; mais le large collier chargé de médaillons relevés en bosse et d'où pend un croissant est antique et fort curieux. Il peut montrer à quoi servaient pour l'harnachement des chevaux une foule d'objets en bronze que l'on voit dans les collections, et dont l'usage est très-incertain. Ce croissant pouvait mettre l'héroïne et son cheval sous la protection spéciale de Diane, la grande divinité des Amazones, comme elle fières et chastes. Aussi ce cheval est-il sans doute celui de la guerrière abattue, et qui de la main gauche tient encore sa *pelta,* dont on n'aperçoit presque plus que la passe, ou *ansa,* qui servait à tenir ce bouclier. Si tous les chevaux de ces héroïnes étaient à longue crinière, on aurait pu indiquer par là leur vie nomade et à peu près sauvage, tandis que les grecs trouvaient de l'élégance à couper en crète les crins de leurs chevaux. Mais parmi ceux des Amazones, il y en a qui les ont de la même manière. Les deux jambes gauches de notre cheval sont modernes; la tête du guerrier de droite, son avant-bras gauche et la main droite de l'autre sont restaurés. Il a été ridicule, en restituant la tête du premier, de lui donner des moustaches; ce n'est pas dans le costume, et elles n'appartenaient chez les anciens qu'à celui des barbares. Ce bas-relief est trop incomplet pour que l'on puisse hasarder des conjectures sur ces deux guerriers, dont l'un n'a pour vêtement que sa chlamyde rejetée sur le dos, et l'autre est couvert d'une cuirasse; la figure que l'on aperçoit dans le fond paraît une Amazone combattant. Ce fragment vient de la *Villa Borghèse;* il a été publié par Bouillon, t. III, bas-reliefs, *personn. héroïq.,* pl. 20, n° 4. [Haut. 0m,819 = 2 pi. 6 po. 3 li. — Larg. 0m,699 = 2 pi. 1 po. 10 li.]

231, 232. COMBATS D'AMAZONES, nos 509, 504, pl. 117.

Si ces deux bas-reliefs n'ont pas originairement appartenu à la même composition, ils ont certainement, l'un près de l'autre, fait partie du même monument. Il est à regretter qu'on ne les ait pas rapprochés, et que, placés dans un endroit très-sombre du corridor de Pan au Musée royal, ils ne puissent être vus qu'avec peine. C'est malheureusement le sort de bien des monumens de la plupart des musées, surtout lorsque l'inflexible architecture y fait despotiquement la loi, et que, selon son bon plaisir, elle ne voit dans la sculpture antique que des pierres qui ne sont bonnes qu'à entrer dans l'ordonnance et le cadencement des lignes de l'architecture qui leur fait encore trop d'honneur en les admettant dans les palais dont elle s'est arrogé l'arbitraire empire. Aussi y a-t-il peu de musées qui, pour le bien des monumens, des artistes et des savans, soit aussi favorablement disposé que le modeste cabinet d'un amateur. Car certainement ces deux

bas-reliefs, plongés dans l'ombre et qui donnent tant de peine à l'œil exercé d'habiles dessinateurs, sont très-remarquables par leur composition, leurs groupes, le mouvement animé des combattans, et par les détails d'armes et de costumes des Amazones qu'ils offrent mieux que des bas-reliefs plus célèbres. Après avoir fait un examen suivi du combat d'Achille contre Penthésilée, donné par Visconti (1), de celui de Mantoue (2) et du monument du Musée royal que nous verrons bientôt, il nous semble que, sous tous les rapports, les bas-reliefs à peu près ignorés et si difficiles à découvrir, dont nous nous occupons en ce moment, leur sont très-supérieurs pour l'ensemble et pour la plupart des détails. Il est assez probable qu'ils offrent les combats de Thésée contre les Amazones, ou celui d'Achille contre Penthésilée. Nous inclinerions cependant pour les premiers, parce qu'il paraît qu'il était reçu par les artistes, peut-être d'après le tableau de Panénus sur la base du Jupiter Olympien, que Penthésilée, renversée de cheval, expira entre les bras d'Achille, et c'est ce que nous ne voyons pas ici. On peut dire, il est vrai, que nos bas-reliefs ne sont pas complets, et que cette scène pourrait se trouver dans les parties qui nous manquent. Mais nous ferons observer que, d'après ce que nous présentent d'autres monumens, il est à présumer qu'elle aurait été placée au centre de la composition ou de la mêlée, et chacun de ces beaux fragmens a plus de la moitié de la longueur que, d'après leur hauteur, devaient avoir, dans leur intégrité, ces bas-reliefs qui ornaient sans doute les grandes faces d'un sarcophage. Aussi, sans pousser plus loin ces conjectures, et sans pouvoir apporter des preuves positives, nous serions disposé à croire que nos bas-reliefs ont rapport à Thésée plutôt qu'au fils de Thétis, et cependant ils pourraient encore, du moins l'un des deux, offrir d'autres sujets.

Le premier groupe de gauche (231) est plein de cet intérêt qu'inspire le courage d'un sexe faible se sacrifiant à l'amitié. Une belle Amazone, le casque en tête, vient au secours de son amie blessée, étendue à demi à terre parmi des guerriers auxquels sa valeur a fait mordre la poussière. Son bouclier est près de s'échapper de son bras défaillant. Appuyée sur le genou de son amie, elle laisse retomber sa tête et va mourir. Celle qui la défend, s'oubliant elle-même, a jeté ses armes et n'a conservé que sa *pelta*, dont elle protége l'héroïne expirante contre l'attaque furieuse d'un jeune héros qui, lançant sur elle son fougueux coursier, va laisser retomber sur sa tête toute la force de son épée. Dans la chaleur du combat, il a perdu son casque, et pour tout vêtement il n'a que ses brodequins, et pour défense que son bouclier. Ce groupe est plein de feu, et le cheval, dont la tête bien ramenée a du caractère, est animé d'une belliqueuse ardeur. On dirait que l'héroïne protectrice a recours aux prières encore plus qu'à son courage, et qu'elle demande au vainqueur la vie de la guerrière qu'il vient de renverser. Si ces bas-reliefs représentaient Thésée combattant les Amazones, dans cette partie-ci l'on pourrait voir son ami Pirithoüs. Mais une

(1) *Mus. Pio-Clem.*, t. V, pl. XXI.
(2) *Real Museo di Mantova*, par M. Labus, t. III, pl. 4.

considération m'empêcherait de reconnaître ici des héros grecs des premiers temps; on sait qu'ils ne combattaient pas à cheval. Il se pourrait qu'on dût y voir des Amazones aux prises avec des Scythes ou d'autres peuples barbares, avec lesquels ces héroïnes étaient sans cesse en guerre. Ces cavaliers n'auraient pas perdu leurs casques, mais ils n'en auraient jamais eu, ce qui était une manière de caractériser des peuples barbares, qui dédaignaient des armes défensives dont les Grecs manquaient bien rarement de se couvrir. Au-dessous du cavalier est, à terre, une de ces cuirasses qui enveloppaient tout le corps dont elles suivaient exactement les formes. Elle armait quelque guerrier qui en aura déjà été dépouillé. Au fond de la composition, un cavalier vient de recevoir un coup mortel; il tombe en avant avec beaucoup de naturel; son bras ne retient plus son bouclier, et il est emporté par son cheval. Sur le devant, une Amazone blessée, dont la main affaiblie n'a plus la force de tenir ni le bouclier ni la hache, est tombée sur ses genoux. Sa tête se courbe sur son beau sein; elle va rendre le dernier soupir; son attidude a de l'abandon, et ce serait un charmant motif de statue. Les boucliers et les armes qui jonchent le terrain du combat sont de formes diverses. Les peltes n'ont pas celles du croissant qu'on voit ordinairement à ce bouclier des Amazones. Sur trois haches, il n'y en a qu'une à deux tranchans, ce qui caractérisait la *bipenne* propre à ces femmes guerrières; des deux autres, l'une a une large tête comme un marteau, l'autre est armée d'une longue et forte pointe. Telles sont encore, avec ces variétés, les haches d'armes de peuples orientaux. Les casques à bombe ronde, à mentonnière et à longue crinière recourbée en avant et retombant en arrière, ne sont pas ordinaires aux Amazones, non plus que leurs brodequins ou leurs *endromides* jusqu'à mi-jambes; elles ne les ont pas ainsi dans les bas-reliefs du temple d'Apollon *épicurius* (*secourable*) à Bassæ, ni sur les vases peints (1). Au reste, le costume des Amazones que

(1) Les peintures des vases offrent ordinairement les Amazones armées d'un bouclier échancré, la *pelta;* mais souvent aussi elles en ont de ronds. Les uns et les autres portent des signes distinctifs, des griffons, des boules, des espèces de foudres, de palmettes, etc. Quand elles sont coiffées du casque, il est petit, rond suivant la forme de la tête, avec un bandeau ou une *stéphané* relevé sur le front, et rarement surmonté d'une crinière. Mais leur coiffure la plus ordinaire et qui est ajustée avec tant d'élégance est de la forme du bonnet phrygien assez élevé, et dont la pointe se recourbe en avant. La partie de derrière de ce casque et le haut sont accompagnés d'une crête dentelée telle que celle que l'on voit souvent à la tête et au cou des griffons. On sait que les Amazones et ces animaux se livraient des combats acharnés. Ne se pourrait-il pas que ces crêtes des Amazones fussent celles dont elles auraient dépouillé les griffons et qui, devenant des ornemens de leurs casques, eussent été des trophées de leurs victoires. Elles auraient imité les héros qui couvraient leurs têtes des dépouilles des lions, des sangliers, des taureaux et des loups qu'ils avaient tués. De très-longs et larges fanons servant de mentonnières pour assujettir le casque retombent avec grâce le long du visage et sur les épaules. Souvent ces bonnets ou ces casques, que l'on peut croire avoir été en cuir, sont ornés de broderies ou de fourrures bigarrées. Du même genre et avec assez de variété d'ornemens sont leurs vêtemens, peut-être les plus élégans de ceux

présentent les vases peints est scythique et fort différent de celui des bas-reliefs. Celui-ci vient de la *Villa Borghèse*. Il se trouve dans Bouillon, t. III, bas-reliefs, *personn. héroïq.*, pl. 20, n° 2. [Haut. 0^m,594 = 1 pi. 9 po. 11 li. — Larg. 0^m,954 = 2 pi. 11 po. 3 li.]

Nous retrouvons encore ici (232) des Amazones combattant, et les guerriers avec lesquels ces deux héroïnes sont aux prises ne peuvent être que des héros grecs; l'un d'eux a déjà succombé, et il est renversé mort, et entièrement nu, son épée et son casque lui ont été enlevés. Sa main droite repliée sur sa poitrine peut indiquer que c'est là qu'il a reçu le coup mortel en combattant face à face l'ennemi. Une porte annonce que l'action a lieu près d'une ville. Des deux Amazones, l'une, attaquée de près par un héros à pied, a perdu son casque et ses armes; elle est sans défense, et, pressant son coursier, elle prend la fuite. Elle semble implorer le héros, qui ne la poursuit pas avec ardeur : il épargne peut-être sa belle ennemie, espérant lui inspirer un jour des sentimens plus doux. Quoique l'on n'aperçoive le héros qu'en partie, on voit que sa chlamyde le laisse presque entièrement nu, et qu'il est armé du casque, du bouclier rond et d'une large épée. L'autre guerrier n'a pour toute arme que son casque et son épée; entièrement nu, combattant aussi à pied, selon l'usage des Grecs aux temps héroïques, et se portant vigoureusement en avant, il saisit par le casque une Amazone qu'il cherche à renverser de cheval, et qui est près de lui enfoncer son épée courte dans le flanc. Mais il est à croire, en voyant l'assurance du héros, qu'elle ne réussira pas; son cheval, qui n'a plus sa bride, se cabre; elle lève en vain le bras gauche pour se dégager de la puissante main du guerrier; elle perd l'équilibre et va tomber. Ne pourrait-on pas voir dans cette

que nous offrent les monumens antiques. Ils sont courts, ne descendant pas jusqu'aux genoux. En général, une large ceinture, soutenue par des bretelles se croisant sur la poitrine, les serre à la taille, et ces tuniques suivent les formes sveltes de ces belles héroïnes. Les manches longues et étroites, pour la plupart, ne dérobent rien de la beauté des bras. Quelquefois une autre tunique sans manches et à ouvertures pour les bras recouvre la première; on voit qu'elle est d'une autre étoffe ou d'une fourrure différente. On en trouve, comme dans le superbe bas-relief des Amazones du Musée impérial de Vienne (Bouillon, t. II), dont les manches longues garnies de fourrures ne sont pas chaussées, et pendent ou flottent en arrière; et c'était tout à fait encore, il y a peu d'années, le costume national si élégant des Polonais descendans des Sarmates et des Amazones. Ces héroïnes ont souvent de ces longs pantalons étroits, les *anaxyrides*, ou bien leurs jambes jusqu'au-dessous du genou, et quelquefois au-dessus, sont, ainsi que le pied, couvertes de bottes molles de cuir très-doux et qui ne cachent rien de leurs formes. Le costume de ces belles et valeureuses guerrières présente beaucoup de diversité dans les ornemens des étoffes ou pour les espèces de fourrures, et tout l'ensemble réunit une richesse un peu sauvage à beaucoup de grâce sévère et d'élégance. Les Amazones combattent souvent avec deux javelots, et le fourreau de leur épée est orné de dessins divers. Aucun monument ne rassemble une aussi grande variété de costumes de ces héroïnes que le beau vase peint trouvé à Ruvo, et actuellement au musée Bourbon de Naples. Voy. *Corresp. archéol.* et *Monumens inédits*, t. II, pl. XXX, XXXI, XXXII; et dans le texte, t. VIII, la description de ce grand combat, par M. Braun.

composition Thésée combattant Antiope, sœur d'Hippolyte, dont Hercule ravit la ceinture (1), et comme elle reine des Amazones. On sait que Thésée, qui avait accompagné Alcide dans son expédition contre ces héroïnes, s'empara de la belle Antiope qui, de sa captive étant devenue sa femme, le rendit père d'Hippolyte. La porte rappellerait la ville de Thémiscyre, auprès de laquelle eurent lieu les combats livrés par Hercule et Thésée. Le héros qui combat près de celui-ci pourrait être son fidèle ami Pirithoüs, valeureux compagnon des aventures belliqueuses du fils d'Égée. Ce bas-relief est d'une exécution fort ordinaire, mais de bonnes attitudes pleines ou de mouvement, ou de naturel, entre autres celle du héros sur le devant et celle du guerrier étendu mort, montrent que ce doit être une copie d'un sculpteur ordinaire d'après l'original d'un homme de talent. Nous retrouverons dans un autre bas-relief, la mort de Penthésilée, un héros dont l'attitude a beaucoup de rapport avec celle de notre guerrier aux prises avec l'Amazone, et il n'est peut-être pas inutile de faire remarquer l'analogie très-grande qui se trouve entre la manière de combattre de ce héros et celle de la belle statue du héros combattant du Musée royal, nº 242, connu sous le nom de *Gladiateur Borghèse*. Le groupe de notre bas-relief, et encore mieux celui de la mort de Penthésilée, justifieraient assez l'opinion qui veut y voir un héros combattant contre un ennemi à cheval. Mais il n'est pas temps d'entrer ici en discussion sur ce point, et je ne me hasarde pas encore à supposer que ce pourrait être Thésée combattant l'Amazone Antiope, tandis que je croirais volontiers que ce combat est le sujet de notre bas-relief. Ce marbre provient de la collection Borghèse; il a été publié par Bouillon, t. III, bas-reliefs, *personn. héroïq.*, pl. 20, nº 3. [Haut. $0^m,600 = 1$ pi. 10 po. 2 li. — Larg. $1^m = 3$ pi. 0 po. 11 li.]

233. Combat de cavaliers, nº 778, pl. 146, *marbre*.

Ce bas-relief est encore un de ceux dont la composition vague et sans rien qui la caractérise pourrait prêter à tant d'explications qu'il n'est guère possible d'avancer rien de positif sur le sujet. L'incertitude où nous laisse son ensemble s'accroît encore par les détails et les restaurations arbitraires et maladroites qui ne permettent plus de reconnaître le premier état du monument, qui du reste a toujours été peu remarquable, bien que certaines parties semblent n'avoir pas été mal exécutées. C'était de cette sculpture funéraire de fabrique ou de pacotille qui chargeait à peu de frais de ses faciles travaux les sarcophages et faisait vivre les praticiens de Rome. Il ne subsiste ici de l'antique que quelques portions vers le milieu de la composition, et la plus grande partie du reste a été entièrement refaite. D'après les fragmens les mieux conservés de quelques figures, il paraît qu'on avait représenté un combat de Grecs contre des Amazones; il est même probable que des figures, qui étaient celles de ces héroïnes, ont été métamorphosées en cavaliers par le caprice ou l'ignorance du restaurateur. Si l'on

(1) Apollod., l. III, c. IX; Hygin, f. 170.

s'en rapportait à la coiffure d'un personnage âgé, sur notre droite, on croirait y reconnaître Ulysse, et peut-être le héros nu près de lui serait-il Achille combattant contre la reine des Amazones Penthésilée, à cheval; car on ne voit pas très-distinctement si ce coursier est monté par un héros ou par une héroïne. Mais si le sujet est des temps héroïques, ainsi qu'on le peut présumer, on ne se serait probablement pas écarté de leurs usages au point de faire combattre à cheval un héros d'Homère. On sait, et l'on verra plus loin, que Penthésilée et les Amazones ont souvent inspiré les sculpteurs et les peintres anciens (1). Quoique ce bas-relief soit loin d'avoir été un chef-d'œuvre, cependant quelques parties, des têtes de chevaux, des fragmens de figures, entre autres de celle d'une Amazone debout sur la gauche, dans le costume que l'on voit souvent à Diane, font regretter que ce monument nous soit parvenu aussi mutilé. Au reste, bientôt le temps, l'inclémence de notre climat, destructeur très-actif des marbres, et l'incurie de nos architectes, auront raison de ce bas-relief et de tous ceux de la cour du Musée, condamnés à être dévorés par les lichens. Ils leur donneront leur coup de grâce et mettront fin à toutes les discussions auxquelles ils ont pu et pourraient encore donner lieu. Ce bas-relief venant de la collection Borghèse a été publié par Bouillon, t. III, *personn. héroïq.*, pl. 23 *bis*. [Haut. 0^m,501 = 1 pi. 6 po. 6 li. — Long. 1^m,546 = 4 pi. 9 po. 2 li.]

234. Fragment de femme ou d'Amazone, n° 759, pl. 180.

La manière élégante dont est ajustée la tunique légère de cette femme, la grâce et la souplesse de ce qui reste de son corps, prouvent que le temps nous aurait fait plaisir en nous la transmettant en entier avec le bas-relief dont elle faisait partie, et que, d'après ses débris, on peut croire avoir été d'une exécution assez soignée. Rien ne s'offre à nous indiquer le sujet qu'il retraçait; si c'est une Amazone, comme le peut faire croire sa robe ne descendant que jusqu'aux genoux, sa tête penchée et sans casque, son bras droit qui semble tomber sans force et défaillir, son corps qui cède et s'incline vers la droite, pourraient y faire voir une Amazone blessée; et l'on retrouve à peu près la même attitude à des statues et dans des bas-reliefs qui représentent les belliqueuses héroïnes de Thémiscyre. [Haut. 0^m,501 = 1 pi. 6 po. 6 li. — Larg. 0^m,181 = 6 po. 8 li.]

235. Pâris, juge des trois déesses, n° 506, pl. 214.

Si, au lieu de ce bas-relief d'une main dont tout décèle la timidité et le peu d'habileté, il nous fût parvenu l'original de cette faible imitation, il est probable qu'il nous offrirait une charmante production grecque. La composition en est agréable et bien liée, et l'on accorderait difficilement qu'elle fût du sculpteur ouvrier dont le travail lourd montre des incohérences dans plusieurs parties, soit qu'il ait été gêné par son cadre, soit qu'en commençant sa copie il l'ait faite sans travail préparatoire, et, pour ainsi dire, au bout de

(1) Voy. 245, pl. 112.

l'outil, sans se rendre compte de l'ensemble. Il paraîtrait assez évident qu'il n'aura pas copié avec exactitude le modèle qu'il avait sous les yeux; car certainement il n'a pas travaillé de réminiscence, et le joli groupe de Pâris et de l'Amour, si bien de pose et d'expression, ainsi que la Junon, annoncent un talent que l'on ne retrouve pas dans les autres figures. Elles sont bien courtes, surtout Mercure et Minerve, pour avoir été ainsi dans l'original, et je croirais volontiers qu'après avoir donné tous ses soins à Pâris, sans trop s'embarrasser du reste, le sculpteur se sera aperçu trop tard que la hauteur de son marbre ne lui permettait plus de donner à ses autres personnages les proportions requises et telles qu'il convenait à des divinités comparées à des mortels, et auxquelles on attribuait toujours une taille plus élevée. Aussi Junon, qui, étant assise, n'a pas gêné le copiste pour la hauteur, est-elle beaucoup plus grande que Minerve, Vénus et Mercure. Elle tient à la main son sceptre; à ses côtés est son paon favori. Le royal et beau berger phrygien que Jupiter a jugé digne d'être l'arbitre entre les trois déesses, pour le prix de la beauté, est assis sur les rochers du mont Ida, où il a placé son tribunal suprême. La branche d'arbre qu'il tient peut être l'attribut des hautes fonctions qu'il va remplir, et cette espèce de sceptre est un insigne convenable à un pasteur : c'est le bâton que l'on voit souvent à la main des *brabeutæ,* juges des jeux de la Grèce. Le bonnet phrygien, la chlamyde par dessus la tunique, relevée par deux ceintures, les anaxyrides, forment le costume que l'on voit ordinairement à Pâris, et qui distingue aussi sur les monumens quelques personnages de l'Orient. Ici cependant la tunique est sans manches, à la dorienne, tandis qu'elle devrait en avoir de longues, à l'ionienne, comme était celle des peuples de l'Asie Mineure. Les deux ceintures appartiennent à l'habillement des femmes et pourraient indiquer la mollesse de mœurs qu'on reprochait à Pâris. Il est à remarquer que la chaussure fermée en était aussi un indice. Près du berger est son chien qui l'aidait à garder les troupeaux; car il n'avait pas encore été reconnu pour fils de Priam, et il menait la même vie que les bergers qui l'avaient trouvé exposé peu après sa naissance, et par lesquels il avait été élevé. Mercure, coiffé du pétase ailé et son caducée à la main gauche, a conduit les déesses rivales devant leur juge. Par son geste, il semble approuver l'arrêt que Pâris a porté. Chacune des trois divinités avait employé tout son art, les promesses, les menaces et les ressources de sa beauté pour l'emporter sur ses compagnes. La reine des dieux avait fait briller aux yeux du berger tous les prestiges de l'ambition, l'empire de toute l'Asie Mineure, toutes les richesses du monde; elle n'avait pas négligé de déployer la majesté de sa taille et la beauté de ses bras. Minerve espérait beaucoup en promettant au pasteur la sagesse et la science; sans doute aussi elle avait drapé son péplus et ajusté son casque avec plus de coquetterie qu'à l'ordinaire, et il est certain que la déesse de la sagesse comptait tourner la tête au berger en donnant plus d'éclat ou de douceur à ses beaux yeux bleus, et en faisant valoir toute l'élégance de ses bras et de sa taille élancée, ce que, du reste, est loin d'offrir notre bas-relief. Mais tous les efforts de la reine des dieux et de la fille chérie de Jupiter échouèrent devant les

grâces de Vénus : elle n'eût, pour le séduire et le charmer, qu'à laisser tomber en partie son voile et à paraître aux yeux de Pâris, comme à ceux de Mars, et à lui promettre pour épouse la plus belle femme du monde; il lui adjugea le prix de la beauté, qu'ici l'Amour lui remet. Junon, baissant sa tête majestueuse qu'elle avait en vain ornée du diadème et d'un riche voile, semble indignée du jugement. Les rivales de Cythérée jurèrent de venger leur défaite par la ruine du royaume de Priam, et elles tinrent leur serment, comme le témoignent assez les chefs-d'œuvre d'Homère que nous devons à leurs implacables vengeances. Ce petit bas-relief n'a de restauré, à partir des jambes du paon, que quelques pouces des parties inférieures des figures, et le cou du chien. Il provient de la Villa Borghèse, et a été publié dans les *Monumens antiques du musée Napoléon,* t. II, pl. 58; et par Bouillon, t. III, bas-reliefs, *personn. héroïq.*, pl. 20 [Haut. 0^m,359 = 1 pi. 1 po. 3 li. — Larg. 0^m,650 = 2 pi.]

236. Jugement de Pâris, nº 437, pl. 165, *marbre.*

Il est inutile de s'arrêter à l'exécution de ce petit bas-relief, qui décore le côté gauche de la face antérieure du couvercle du sarcophahe de Diane et Endymion, trouvé en 1805 près de Bordeaux (1). Ce n'est qu'un travail très-médiocre fait de pratique dans quelque fabrique funéraire. La composition n'en est pas non plus, à beaucoup près, aussi bien que celle que nous venons de voir. Ce sont les mêmes personnages, mais moins bien de disposition, d'ajustement et de pose. Il est cependant à croire que le bas-relief qui a servi de modèle à celui-ci ou qui l'a inspiré n'était pas sans mérite. Le groupe de Mercure et de Pâris, sur les genoux duquel s'appuie l'Amour comme pour le remercier du jugement qu'il vient de rendre, est assez bien. Le fils de Maia, le sémillant messager des dieux, semble envier au fortuné berger le bonheur d'avoir été appelé à décerner la pomme à la déesse de la beauté et à mériter par là les plus doux triomphes. L'on trouverait un bon motif de statue dans la figure de Junon assise, dont le paon becquette en jouant la main. La longue torche qu'elle tient la présente sous le caractère de *Junon-Pronuba,* qui présidait au mariage. Pour paraître devant son juge, Minerve a renoncé à sa redoutable égide. Ici Vénus n'a pas eu recours à tous ses moyens de plaire; elle a sans doute cru n'en avoir pas besoin pour être victorieuse. Appuyée sur son long sceptre d'or, ses blonds cheveux tombant sur ses épaules, n'ayant que les bras à découvert, elle est entièrement vêtue comme le sont Junon et Minerve, les plus chastes déesses. Elle a voulu les combattre à armes égales et courtoises; c'était une coquetterie de plus et un double triomphe; qu'eût-ce été si, comme au sortir des flots, elle se fût montrée tout entière et sans voiler ses traits? Ceci rappellerait que la Vénus drapée de Praxitèle fut préférée par les habitans de Cos à celle qu'il avait représentée sans vêtemens, et qui attirait à Cnide à ses pieds les adorateurs des contrées les plus éloignées. L'Amour que l'on voit sur la droite ne fait pas partie de la composition. Avec celui de l'autre

(1) Voy. 72, nº 437.

bas-relief, qui fait pendant à celui-ci (190, pl. 165), il ne sert qu'à supporter le cartel resté sans inscription au milieu du couvercle du sarcophage. Ce bas-relief a été publié par Bouillon, t. III, bas-reliefs, pl. ..., n° .... [Haut. 0^m,325 = 1 pi. — Larg. 0^m,656 = 2 pi. 3 po.]

236 *bis*. Enlèvement d'Hélène, n° 792, *sur une urne cinéraire étrusque, carrée en marbre*, pl. 214 *bis*.

Cette composition de dix figures est assez remarquable, et paraît une imitation de quelque ouvrage grec. Faible de dessin et d'exécution, elle offre de très-bonnes intentions. A la droite, les amis de Pâris entourent Hélène et la conduisent vers ce héros qui, assis, l'attend tranquillement près du vaisseau qui va les conduire à Troie. Il se retourne vers sa belle maîtresse et la regarde avec admiration. La pose de Pâris a toute la grâce efféminée qu'Hector reprochait au juge des trois déesses. Il porte le bonnet phrygien ainsi que les autres personnages. Celui qui tient le gouvernail est seul coiffé d'un casque. Toutes les figures sont chaussées et ont la tunique courte serrée au corps, et retenue par une ceinture. Mais Hélène est vêtue d'une robe longue, et son manteau lui sert de voile. Son cou est orné d'un collier ou *streptos* en or tordu, et elle a des bracelets. Plusieurs des compagnons de Pâris portent des vases. Derrière le groupe de droite est une déesse ailée, peut-être Vénus, qui a inspiré à Pâris sa funesse passion pour Hélène, et qui dirige et protége cet enlèvement. On ne saurait être étonné de voir des ailes à Vénus sur un monument des Étrusques; on sait qu'en général ils en donnaient à leurs divinités, ainsi qu'on le voit sur un grand nombre de leurs patères et sur d'autres monumens. Acquis de M. Micali. [Haut. 0^m,370 = 1 pi. 1 po. 8 li. — Long. 0^m,701 = 2 pi. 1 po. 11 li.]

La figure de femme (pl. 214 *ter*, 236 *bis*, n° 792), couchée et appuyée sur des coussins, qui sert de couvercle à cette urne cinéraire a les plus grands rapports avec celle du n° 789 du Musée royal. Il n'y a de différence que l'éventail en plumes ou *flabellum* qu'elle tient à la main droite, et son collier qui n'a pas la même forme que celui de l'autre femme, et peut être un *streptos* où l'on distingue très-bien le fermoir. Dans ce qui reste de l'inscription étrusque sur la plinthe, on lit : *Thana Pretorei* (pour *Plætoria*, famille consulaire romaine), *Carina* (pour *Carca*, *Carconia*, ou même *Graccha*). Ces noms de famille se retrouvent dans d'autres inscriptions étrusques. Voy. Lanzi, Saggio, etc., v. II, p. 348; et dans son premier *Index*, v. III. [Long. 0^m,670 = 2 pi. 0 po. 9 li.]

On a fait à Pâris une réputation beaucoup plus mauvaise qu'il ne le méritait; la jalousie de sa beauté incomparable et de plusieurs autres qualités distinguées y ont peut-être été pour quelque chose. Dans des siècles aussi rudes, on pouvait lui en vouloir d'avoir plus d'esprit que ceux au milieu desquels il vivait; car il passait pour être bon poëte, et il avait même, disait-on, laissé des hymnes et un poëme en honneur de Vénus. C'en était assez pour être un efféminé aux yeux de héros qui ne savaient que se battre. Et lui aussi se battait très-bien; mais il n'était pas aussi ardent qu'Hector pour le champ de bataille, et il aimait plus le plaisir, le repos et les femmes. Ce fut

à sa force prodigieuse, à son adresse et à sa valeur qu'il dut le beau nom d'*Alexandre*; il était toujours prêt à secourir (Ἀλέξασθαι) les pasteurs ou les troupeaux attaqués par les pirates ou les bêtes féroces. Il avait passé toute sa jeunesse chez les pasteurs de l'Ida, sur lequel on l'exposa pour détruire l'effet d'une prédiction. Hécube, enceinte, avait rêvé qu'elle accouchait d'une torche, et, d'après le devin Ésacus, fils de Priam, ou, d'après Cassandre, l'enfant qui allait naître devait, avant sa trentième année, causer la perte de Troie (Apollod., l. III, c. XII, 5). Sauvé par un prodige, Alexandre se fit, par son courage, reconnaître pour le fils de Priam à des jeux où il vainquit tous ses frères, même Hector, qui, dit-on, outré d'avoir le dessous, voulait le tuer avant de savoir qu'il était son frère. Dans plusieurs expéditions, Pâris se distingua autant par son courage que, dans des négociations, par son esprit et son éloquence persuasive. A la guerre de Troie, il eut plusieurs brillans combats. Il est vrai qu'il recula devant Ménélas et dans quelque autre occasion, qu'Hector le lui reprocha, et que, sans le secours de Vénus, il était perdu. Mais c'était assez l'usage des divinités d'Homère de sauver, au plus fort du danger, leurs protégés, même sans qu'ils les implorassent, ou d'employer en leur faveur des ruses de guerre peu délicates. A des époques où la force de corps et l'adresse étaient tout, on se faisait, à ce qu'il paraît, du courage une idée nullement d'accord avec celles d'aujourd'hui; et un héros ne rougissait pas de fuir devant un autre dont la force était reconnue pour être très-supérieure à la sienne. Et pour ne citer qu'un exemple, ne voyons-nous pas Hector lui-même, le type de la valeur, qui accablait parfois Pâris de reproches, fuir devant Achille, faire trois fois, de toute sa vitesse, le tour des murs de la vaste Troie, et ne s'arrêter, pour tenir tête au fils de Thétis, que lorsque, trompé par Minerve, dont ce n'est pas le plus beau trait, il se croit secouru par son frère Déiphobe, et qu'il compte réunir leurs forces contre celles d'Achille. Dans nos temps chevaleresques, temps de valeur et de naïveté héroïques, ne voit-on pas des héros, qui valaient bien et Achille et Hector, pleurer à chaudes larmes et sangloter comme des enfans, lorsque à leurs yeux ces grands M..... sarrazins (*sic* dans Boucicaut) égorgeaient et jetaient à la mer les chevaliers, leurs compagnons d'armes, et leur préparaient le même sort. Mais ce qu'on peut, avec raison, reprocher à Pâris, outre l'enlèvement d'Hélène, infraction des lois de l'hospitalité, c'est d'avoir, avec Déiphobe, tué Achille en trahison au moment où, abandonnant la cause des Grecs, il allait devenir le beau-frère de Pâris, en épousant sa sœur Polyxène (Hyg., *F.* 110). Ce n'est pas cependant qu'on n'ait disculpé Pâris d'un crime aussi lâche, en assurant qu'Apollon avait pris la figure de ce héros pour commettre cet affreux meurtre. Quant à l'enlèvement d'Hélène, c'était des représailles de celui d'Hésione, sœur de Priam, par Hercule et par Télamon. Selon Dictys, I, 3, 5, 9, 10, il n'y aurait pas eu de dessein politique dans l'enlèvement d'Hélène : Pâris, voyageant en Grèce avec Énée et d'autres parens, se serait épris de la femme de Ménélas, et l'aurait enlevée avec Éthra, mère de Thésée, et Clymène. Ils auraient emporté de grandes richesses de Sparte.

Craignant d'être poursuivi en retournant à Troie, Pâris prit une autre route que celle qu'il avait suivie par mer en venant à Sparte, il fut poussé par les vents en Chypre, et passa par l'Égypte et par la Phénicie. Dictys, I, 3, et Eustathe, *Il.* Z, v. 290, 6; 642, 60, d'après le poëte des Cypriaques, l'accusent d'avoir, à Sidon, pillé le palais du roi qui l'avait bien reçu, de l'avoir tué pendant la nuit, et d'avoir, sans doute par des vues élevées de commerce et d'industrie, enlevé un grand nombre de femmes, ou à prix d'argent, ou par force, pour importer à Troie l'art de fabriquer les belles étoffes de Sidon et de Tyr, si riches de couleurs et de broderies, et qu'ont tant célébrées Homère, Virgile et les autres poëtes. Deux des vingt-trois vaisseaux auraient été brûlés. Arrivés à Troie avec Hélène et ses trésors, Pâris et ses compagnons furent, dit-on, très-mal reçus et par Priam et par les gens sages; des ambassadeurs étaient venus de la part de Ménélas et des Grecs réclamer Hélène et ses

trésors. Ménélas était même de l'ambassade. Les anciens et le peuple voulaient satisfaire à leurs justes réclamations; il y eut de grands débats; les jeunes gens, épris de la beauté des femmes amenées par Pâris, se refusèrent à ce qu'on les rendit; on se battit avec acharnement et une grande effusion de sang. Le parti qui voulait garder Hélène l'emporta; elle-même désirait de rester. Hécube, séduite par son esprit, Déiphobe par ses attraits, étaient pour elle. On gagna Priam, sa famille, le peuple, les anciens. Ménélas, Ulysse et les autres ambassadeurs furent éconduits, et, sans les soins d'Anténor, ils auraient péri. Hélène, ses trésors, ceux de Sidon, les Phéniciennes, restèrent à Troie, pour son malheur et pour celui des Grecs. Ainsi se préparaient les désastres dont avait menacé le songe d'Hécube, et qui dépendaient de la vie de Pâris. Si l'ourse que les bergers trouvèrent l'allaitant lorsqu'il fut exposé l'avait dévoré, qui sait, peut-être Troie existerait encore; mais nous n'aurions ni l'*Iliade* ni l'*Odyssée*, et l'on doit rendre grâce à cette bonne ourse de sa sensibilité. Elle servit sans doute d'exemple à la louve de Romulus et de Rémus, et nous valut Rome, ses triomphes et ses merveilles.

La beauté de Pâris est si connue par Homère, par les poëtes et par les productions des arts, qu'il est presque inutile d'en parler. Parmi les étymologies de son nom, il y en a une qui le fait venir de πηρεῖν, aveugler, parce qu'il éblouissait et, pour ainsi dire, aveuglait par son éclatante beauté ceux qui le regardaient. On aimera peut-être à voir ce qu'en rapporte Darès de Phrygie, c. XIII, p. 157 : il était, selon lui, très-blanc, d'une taille svelte et qui annonçait la force, ses yeux étaient de toute beauté, ses cheveux longs et blonds, sa bouche charmante, sa voix douce; il était vif et ardent pour le commandement. Homère, *Il.* Γ, 16, montre Pâris couvert d'une peau de léopard et armé d'un arc, d'une épée et de deux javelots. On le voit combattant Ménélas et ayant pour armes un grand et pesant bouclier, une large épée suspendue à un baudrier, un fort javelot, un casque à haut cimier ombragé d'une longue crinière de cheval. Il porte une cuirasse et des cnémides; mais l'arc était son arme favorite. Élevé dans les montagnes et chasseur, il était de la plus grande adresse à décocher un trait, et cependant elle ne le sauva pas dans son dernier combat. Ce fut contre Philoctète, le plus habile des archers, et qui avait hérité des flèches d'Hercule, trempées dans le venin de l'hydre de l'Herne, et dont les blessures étaient mortelles. Dans ce combat singulier et à outrance, de sa première flèche, la seule qu'il tira, Pâris manqua Philoctète, qui lui perça la main gauche; de sa seconde flèche, l'œil droit, et de la troisième les deux pieds et il le tua. Dictys, l. IV, raconte au long ce combat. D'autres auteurs font tuer Pâris par Ajax (Darès, c. XXXV), ou par Ménélas (Ptol., Ephest. 4). D'après une tradition, Pâris ne fut que très-dangereusement blessé; il fut reporté à Troie et eut recours à la science d'Œnone, fille du fleuve Cébren en Phrygie, et qui connaissait les vertus de toutes les plantes. Elle était la femme de Pâris (Apollod., l. III, c. XII, 6), et ils avaient passé ensemble des jours heureux avant qu'il eût connu et épousé Hélène; ce qu'Œnone, à laquelle Rhéa ou Apollon, pour prix de ses premières faveurs, avait donné la science de l'avenir, avait cherché à éviter en détournant Pâris d'aller enlever Hélène (Apollod., l. III, c. XII, 6). Ce souvenir de son bonheur ajoutait encore au dépit que ressentait Œnone d'avoir été abandonnée. Sourde aux prières de Paris, elle lui refusa ses soins; mais enfin, touchée de l'état où se trouvait celui qu'elle avait tant aimé, et se laissant aller à des sentimens plus doux, elle part pour Troie; il n'était plus temps, Pâris venait de rendre le dernier soupir, et elle s'étrangla de désespoir avec sa ceinture sur le corps de son volage époux. Voy. Apollod., Hygin, Ovide, les Héroïdes d'Ovide et les commentaires de Mézeriac; Dictys, Darès, Tzetzès sur Lycophron, v. 57 et suiv.

Ce sont les pierres gravées qui nous offrent le plus fréquemment et le mieux Pâris et Hélène, soit en entier, soit en partie. Une pierre d'ancien style, citée par Raspe,

n° 9174, représente Pâris et Hélène sur un lit; le héros vient de quitter son épée. Du n° 9115 au 9174 du même recueil, toutes les pierres retracent ou Hélène ou surtout Pâris. On le voit avec le bonnet phrygien, parfois orné d'étoiles brodées; il porte aussi un collier de perles; sa coiffure est quelquefois couronnée de lauriers, ou ceinte du diadème. Debout ou assis, la pomme d'or à la main, il juge les trois déesses ou s'entretient avec Mercure.

Darès, c. XII, p. 156, fait ainsi le portrait de la belle Hélène, qu'on est étonné de trouver telle au siége de Troie, si on fait attention à la chronologie qui, dans ses calculs rigoureux, lui donne un âge avancé à cette époque. Mais les arts ne peuvent la voir qu'avec l'imagination d'Homère, et telle qu'elle parut aux vieillards de Troie. D'ailleurs il ne faut pas oublier qu'étant fille de Jupiter, la vieillesse n'avait pas de prise sur elle, et que même, selon quelques mythographes, elle était immortelle. Darès, qui parle d'elle, ainsi que des autres héroïnes et des héros, comme témoin oculaire, ce qui ressemble assez aux histoires si amusantes du célèbre comte de Saint-Germain, ne dit pas qu'il ait vu les dioscures Castor et Pollux, mais il avait appris de Lesbiens, qui les avaient connus lorsqu'ils étaient à la recherche de leur sœur, qu'elle leur ressemblait beaucoup : comme eux elle avait la taille élancée et parfaite, les cheveux blonds, les yeux grands, le visage d'une admirable pureté de traits, la bouche petite, l'expression aimable et caressante, de la naïveté dans l'esprit; ses jambes étaient de la forme la plus élégante, et elle avait un signe entre les sourcils. Selon une tradition rapportée par Eustathe; *Od.* Ψ, v. 218, p. 1946, 9, Hélène, en faisant le bonheur de Pâris, croyait s'abandonner à la tendresse de Ménélas, dont Vénus avait fait prendre la figure à Pâris. C'est ce qui faisait dire à Homère qu'elle ne s'était pas donnée à un autre époux. Si Hélène avait reconnu Pâris, elle ne se serait pas livrée à un jeune Troyen qui devait l'emmener hors de sa patrie; elle croyait suivre son époux. Selon Servius, *Æn.*, l. x, v. 92, ce fut contre son gré qu'elle partit avec Pâris. Suivant d'autres, ce ne fut pas à Sparte, mais dans l'île de Cranaé en Laconie, vis-à-vis Gythium, qu'elle céda pour la première fois à son ravisseur. Aussi ce héros, par reconnaissance, éleva-t-il dans ce lieu témoin de son bonheur, un temple à Vénus *Migonitide,* qui présidait aux doux embrassemens (Pausan., *Lac.,* c. XXII). On disait aussi, selon Hérodote (*Clio.* III, *Eut.* XII-XVI), que, menée en Égypte par Pâris, en retournant à Troie, le roi Protée, ayant appris qu'elle était femme de Ménélas, ne voulut pas la laisser partir avec son amant, et qu'il lui livra un simulacre d'Hélène que Pâris emmena, et que la véritable resta en Égypte. On voit qu'il y a eu bien du pour et du contre dans tout ce que, depuis Homère, d'après diverses traditions, l'on a raconté sur cette célèbre beauté. Et si l'on ne s'en tient pas à l'histoire poétique d'Homère, il est à craindre que l'on ne soit jamais bien d'accord sur cette héroïne, comme sur tant d'autres personnages des temps mythologiques de la Grèce, dont les titres les plus sûrs sont peut-être ceux que le chantre d'Achille et d'Hélène a consacrés dans ses archives poétiques, si longtemps regardées comme sacrées.

237. PHRYGIEN, fragment, n° 779, pl. 213.

Ce fragment de bas-relief, d'un travail grossier, offre un Phrygien qui semble prendre la fuite et qu'accompagnaient trois de ses compagnons, dont un est renversé mort. Ils sont sans armes. Celui qui a été conservé presque en entier paraît ou effrayé ou suppliant. Cette figure bien drapée, et assez juste de mouvement, peut être copiée de quelque bon original, et elle fait regretter le reste du bas-relief, ou du moins de la composition dont ce fragment faisait partie. On ne saurait dire ce qu'il représentait; peut-être étaient-

ce des Troyens fuyant de Troie au milieu du pillage et du carnage, ou quelque sujet de ce genre. J'avais d'abord cru que ce pourrait être l'enlèvement d'Hélène; mais il eut lieu clandestinement, sans danger, et il n'y eut personne de tué. Publié par Bouillon, t. III, *Suppl.*, pl. 2, n° 26. [Haut. 0m,429 = 1 pi. 3 po. 10 li. — Larg. 0m,379 = 1 pi. 2 po.]

238. AGAMEMNON, TALTHYBIUS ET ÉPÉUS, n° 608.

Voy. plus haut, p. 19 et suiv., où il est question fort au long de ce bas-relief. J'ajouterai seulement ici qu'il a en hauteur 0m,460 = 1 pi. 5 po. — En largeur 0m,433 = 1 pi. 4 po.

239. ACHILLE ET AGAMEMNON, n° 177, pl. 111.

Visconti pensait que cette grande composition présentait la querelle d'Agamemnon et d'Achille telle que la décrit Homère au commencement de l'*Iliade*. Le bouillant fils de Thétis s'est levé pour se retirer dans sa tente; Agamemnon est assis; sa tête est ceinte du diadème; ses pieds posent sur un marche-pied, ou *suppedaneum,* signe de sa dignité. On n'en voit pas sous les pieds de Ménélas, qui est aussi assis vis-à-vis de son frère, le roi des rois. Près de lui est Ulysse, qu'on reconnaît à son bonnet ou *pilidion* en forme d'œuf.

Lorsque j'ai parlé, dans la notice du Musée royal, éd. de 1820, de ce grand et curieux bas-relief, répétition de celui qui orne l'une des faces de l'urne du Capitole, dite d'*Alexandre-Sévère,* j'ai suivi l'opinion de Visconti, et, malgré celle que lui oppose M. Raoul-Rochette (1), je ne crois pas encore devoir m'en écarter. Je commencerai par reconnaître que je m'étais trompé en décrivant cette grande composition, placée à une élévation qui ne permet pas d'en saisir facilement tous les détails : la figure qui est derrière et à la gauche d'Achille, et dont on ne voit que la tête et une partie des doigts de la main droite, n'est pas Minerve, comme je l'ai dit, mais simplement une femme, et je l'avais confondue avec une figure casquée qui est un peu plus loin, à gauche, et qui est un guerrier.

M. Raoul-Rochette, rejetant l'opinion de Visconti, et adoptant celle de Heyne et de Millin, reconnaît dans notre bas-relief Achille à Scyros, au moment où, par la ruse d'Ulysse, il est découvert sous le déguisement qui le cachait parmi les filles de Lycomède. Au premier coup d'œil, cette interprétation paraît assez admissible, et rien ne s'opposerait à ce que, dans les deux rois assis, que je crois, avec Visconti, être Agamemnon et Ménélas, on ne vît Lycomède et Nestor, l'un des héros que les Grecs envoyèrent au roi de Scyros. Mais la raison qu'en donne M. Raoul-Rochette n'est pas péremptoire; il fait observer qu'Achille, dans sa querelle avec Agamemnon, doit être armé ainsi que devraient l'être aussi ce roi et Ménélas. Il me semble cependant qu'il est assez simple que, dans leur camp, n'étant pas en action, et se reposant même de leurs combats, les héros ne soient pas armés. Cette manière d'être convenait mieux aux intérêts de la sculpture, et l'artiste pou-

(1) *Mon. inéd.*, v. 1, p. 22.

vait s'appuyer de l'autorité d'Homère, qui nous représente ses héros ne se couvrant de leurs brillantes armures que lorsqu'ils partent pour le combat. Le mouvement et l'expression d'Achille me paraissent aussi exprimer plutôt le courroux et l'indignation que l'élan généreux d'un jeune héros qui saisit ses premières armes. D'un autre côté, ne trouve-t-on pas à Agamemnon et à Ménélas un calme plein de dignité qui leur convient et qu'ils opposent à l'impétuosité du bouillant fils de Thétis? Je penserais aussi, dans le cas où cette scène serait celle que suppose M. Raoul-Rochette, que le roi Lycomède devrait montrer plus de surprise de voir celle qu'il croyait Pyrrha, et la compagne de ses filles, changée tout à coup en un héros animé de l'ardeur des combats. La draperie qui s'échappe de l'épaule d'Achille a plutôt la forme d'une chlamyde que celle d'une tunique dans laquelle il eût été enveloppé, et qu'on retrouve mieux indiquée dans le bas-relief d'Achille à Scyros, du musée Pio-Clémentin (1). Ici l'on voit à ses pieds une corbeille remplie d'ouvrages de femme, un *talaros* qu'il rejette. Dans notre bas-relief, rien ne rappelle les présens qu'Ulysse, d'après l'explication de M. Raoul-Rochette, venait de déployer aux yeux du fils de Thétis. Pourquoi, sur notre monument, le roi d'Ithaque, au moment où il aurait découvert le héros qu'attendent la Grèce et le destin fatal de Troie, serait-il sur le dernier plan et caché dans la foule des guerriers, tandis qu'il devrait paraître en avant, heureux du succès de sa ruse, ainsi qu'on le voit dans le bas-relief du musée Pio-Clémentin.

Je ferai aussi remarquer que cette dernière composition offre six filles de Lycomède et seulement trois héros; dans celle que M. Raoul-Rochette regarde comme Achille à Scyros, il n'y a que trois filles et neuf héros. L'on conviendra que ceci ressemble assez à une scène qui se passe au camp, et le fond du bas-relief présente d'ailleurs une espèce de palissade très-élevée qui donne plutôt l'idée d'un camp que celle de l'habitation de Lycomède. Cette quantité de héros et de chevaux était inutile chez les filles de ce prince; le sculpteur eût pu en sacrifier, sans inconvénient, quelques-uns, et donner leurs places à un plus grand nombre de ces jeunes beautés; tandis que, pour la scène entre Achille et Agamemnon, au sujet de Briséis, trois femmes suffisaient. N'est-il pas à présumer aussi que l'arrivée d'un marchand avec de riches présens aurait dû réunir toutes les filles de Lycomède et exciter alors, comme aujourd'hui, une curiosité générale parmi tout le beau sexe de la famille. Il me semble en outre que si cette composition retraçait Achille à Scyros, on n'y eût pas omis l'épisode de la trompette qu'embouche un des compagnons d'Ulysse, dans le bas-relief du Vatican, et dont les sons belliqueux étaient si propres à réveiller et à exalter l'ardeur d'Achille. Si cette composition offrait, comme d'autres, ce héros à Scyros, on y aurait probablement introduit Pyrrhus, enfant qu'il avait eu de Déïdamie, et qui, dans d'autres bas-reliefs, dont un est publié par M. Raoul-Rochette (2), se trouve entre cette princesse et Achille. On sait qu'un autre monument du Musée royal, n° 206, et que nous verrons bientôt (243), où Priam, aux

(1) V. 5, pl. 17.

(2) *Mon. inéd.*, pl. 12.

genoux du fils de Thétis, lui redemande le corps de son Hector, faisait partie du même sarcophage que celui dont il est ici question. Ne se pourrait-il pas que, dans ces deux grandes compositions, l'on eût eu l'intention de représenter les contrastes du caractère d'Achille, ou du héros que les anciens regardaient comme le type et le modèle de la valeur. On le voit ici s'enflammer contre le roi des rois pour une belle captive dont il a fait sa maîtresse. Là, touché jusqu'aux larmes des malheurs et de l'affliction de Priam, qui l'implore au nom de sa mère et de son vieux père Pélée, il va lui rendre le corps d'Hector, de son ennemi mortel, de cet Hector qui a tué Patrocle. Ces deux scènes réunies dans ce sarcophage n'offrent-elles pas, pour ainsi dire, le commencement et la fin de l'*Iliade :* le courroux d'Achille et la mort d'Hector. Ne sont-elles pas plus importantes et, je dirai même, plus homériques, par cette sorte de liaison entre elles, que si dans l'une on eût retracé l'heureux succès de l'adresse d'Ulysse pour découvrir un jeune héros qui, sans qu'on eût besoin d'avoir recours à la ruse, se serait bientôt, à plus d'un signe, fait reconnaître parmi de jeunes filles. Et d'ailleurs le monument d'Achille à Scyros du Vatican, et celui de la planche 12 de M. Raoul-Rochette, ne donnent au fils adolescent de Thétis que la taille des filles de Lycomède; tandis que notre bas-relief présente un jeune héros dans toute sa force, dépassant d'une tête et demie les femmes qui sont près de lui, et qui, nu-tête, est beaucoup plus grand que ses compagnons d'armes, coiffés de leurs casques, et on avouera qu'une jeune fille de cette stature se serait difficilement cachée sous le nom et sous les vêtemens de Pyrrha parmi les filles de Lycomède, et qu'elle aurait dû attirer quelques soupçons. Il n'est pas inutile de faire observer, en passant, que les deux héros qui tiennent des chevaux par la bride, aux deux extrémités de notre bas-relief, ont beaucoup de rapport, par leur attitude, avec les belles statues colossales de Monte-Cavallo. J'ai cru devoir m'étendre un peu sur ce monument et sur celui du n° 58, pour soutenir l'opinion de Visconti, qui, du reste, est bien plus facile à défendre qu'à attaquer avec succès.

240. ACHILLE AU MILIEU DE PLUSIEURS HÉROS, n° 782, pl. 118; *marbre.*

Dans ce bas-relief en très-mauvais état, et qui n'est qu'une partie d'un marbre considérable, on croit pouvoir reconnaître Achille sans armes, assis sur une peau de lion, animal dont la dépouille était un glorieux trophée pour les héros, et que le centaure Chiron lui avait appris à faire tomber sous ses coups. Mais rien ne caractérise assez cette composition mutilée pour mettre en état de décider d'une manière positive le sujet de cette scène. Si ce jeune héros est Achille, ce qu'il tient à la main droite peut être le fragment d'un long sceptre sur lequel il s'appuyait, et qui lui convenait comme roi d'une partie de la Thessalie. Le héros âgé qui s'éloigne de lui en relevant la tête avec fierté, et qui tenait aussi un sceptre à la main gauche, pourrait être Agamemnon. Quelque scène violente a eu lieu entre le roi des rois et le plus courageux, le plus bouillant des héros, qui le reconnais-

saient comme chef de l'armée des princes nombreux alliés contre Troie. Peut-être Agamemnon vient-il de signifier au fils de Thétis qu'il ait à lui céder sa bien-aimée Briséis. Achille retient le courroux qui l'agite, et, entouré de ses amis, l'élite des chefs grecs, peut-être de Patrocle, d'Antiloque, d'Automédon, il médite déjà dans son cœur, dévoré d'amour et de ressentiment, la vengeance qu'il tirera de ce sanglant affront. Il ne sortira plus de son camp, et les Grecs, privés de son invincible valeur, tomberont par milliers sous les coups des Troyens enhardis par son absence. Ceci, du reste, n'est qu'une conjecture sur une composition dont le caractère indécis pourrait se prêter sans doute à plus d'une autre explication, et l'Iliade est une mine si riche qu'elle en fournirait d'autres aussi probables que celle que je hasarde. Ce fragment, provenant de la Villa Borghèse, a été publié par Bouillon, t. III, *Supplém.*, pl. 2, n° 27. [Haut. 0m,737 = 2 pi. 3 po. 3 li. — Larg. 0m,866 = 2 pi. 8 po.]

241. Achille s'armant, n° 684, pl. 112, *marbre*.

Abjurant son ressentiment contre Agamemnon et contre les Grecs, et renonçant à ce funeste repos qui causa la mort de tant de héros, Achille prend enfin les armes pour combattre Hector et venger la mort de Patrocle. Ces armes, fabriquées par Vulcain à la prière de Thétis, remplacent celles que le héros avait autrefois, et qui étaient aussi de la main de l'ouvrier divin, que Patrocle, pour son malheur, lui emprunta, et dont, en combattant, il fut dépouillé par Apollon. On sait que cette armure devint le butin d'Hector, auquel ce dieu, par cette insigne perfidie, procura une victoire facile, et qui lui fait peu d'honneur, en livrant Patrocle presque sans défense aux premiers coups que lui porta Euphorbe, et Hector n'eut que la peine de l'achever. Il poussa l'indignité, lorsque ce héros eut rendu le dernier soupir, jusqu'à le percer de plusieurs coups, et à l'insulter par les plus affreux outrages et les plus honteuses mutilations; et si son corps n'eût pas été enlevé à sa rage par Ménélas, il l'eût livré aux chiens. C'est ici le premier essai qu'Achille va faire des armes divines que lui a apportées sa mère, et auxquelles aucune armure ne pourra résister. Celles de notre bas-relief, d'une grande simplicité, sont loin de la richesse qu'on leur voit dans Homère, et qu'elles n'auraient probablement pas si les poëmes du chantre d'Achille nous apparaissaient tels que les créa son génie. Ce n'est pas non plus que les véritables armes d'Achille dussent ressembler parfaitement à celles de notre bas-relief de travail romain, et où, de même que dans tant d'autres, on n'aura pas suivi scrupuleusement la forme des armes grecques, surtout des temps héroïques. Des peintures de vases, imitées de l'ancien style, doivent certainement en donner une idée plus exacte; et cette source est sans doute la plus sûre où, faute de documens plus anciens, l'on puisse puiser pour les armes et les costumes des temps reculés de la mythologie et de l'histoire grecques. Il règne de telles différences entre les représentations de la plupart des bas-reliefs et les dessins des vases peints, qu'on ne croirait pas avoir sous les yeux les mêmes peuples et les mêmes héros. Les

formes des armes antiques en bronze que l'on trouve quelquefois sembleraient garantir l'exactitude de celles des bas-reliefs; mais, en général, elles sont romaines, et quant aux grecques, beaucoup plus rares, elles ne remontent certainement qu'à des époques moins anciennes que celles de certains vases peints.

Dans notre bas-relief, Achille, debout, entouré de plusieurs héros, met son casque. Quoique l'avant-bras et la partie antérieure de la visière et de la bombe eussent disparu, ce qu'il en restait a suffi pour autoriser la restauration qui en a été faite. Ce casque est garni de garde-joues ou *généiastères;* la bombe en est écrasée et le cimier très-petit, et ce n'est pas ce beau casque élevé à trois crètes, à longue crinière, que faisait onduler le vent, et qu'on lui voit dans Homère et sur les vases peints. Le jeune héros a déjà revêtu sa cuirasse qui prend la forme du corps. Si elle était comme dans le bas-relief, et qu'elle fût en métal, il serait impossible de remuer les bras aux jointures avec les épaules. Il faudrait la supposer en étoffe ou en mailles, et ce ne serait pas dans le costume héroïque. On n'en retrouve pas non plus le caractère dans le reste de l'armure; le baudrier et la poignée de l'épée (*parazonium*). Le héros s'appuie sur son grand bouclier, dont on ne voit que la face intérieure. Un jeune homme courbé, un genou en terre, place sur le devant de la jambe droite d'Achille une cnémide; elle est, de même que le casque et la cuirasse, unie et sans aucun ornement. Elle ne garantit la jambe que du dessous du genou jusqu'au cou-de-pied. Les vases peints en offrent de très-riches et qui montent au-dessus du genou. On voit dans Homère que les cnémides étaient la partie de l'armure par laquelle les héros commençaient à s'armer. Le bonnet de forme ovoïde (*pilidion*) que porte le héros d'un âge mûr, assis à côté d'Achille, et avec lequel il s'entretient, le fait reconnaître pour Ulysse. Il tient à la main gauche sa courte et large épée dans son fourreau. Cette figure a de l'expression, est animée, et l'on voit que le roi d'Itaque fait le mouvement de se lever de son siége; sa draperie rejetée sur l'épaule gauche, laissant tout le côté droit à découvert, est d'un bon effet; mais on ne la conçoit guère; ce n'est ni une tunique, qui ne serait pas ainsi attachée sur l'épaule, ni une chlamyde qu'on ne serrait pas par une ceinture. Le beau héros d'une riche taille à la gauche d'Achille doit être Automédon, son ami, le vaillant conducteur de son char dans les combats. Sa pose est noble et fière, et l'on peut faire remarquer que cette figure a quelque rapport de caractère et de dessin avec le Méléagre et le Mercure du Vatican. Ce héros, la chlæne rejetée sur le dos et ne couvrant que le haut de la poitrine, tient d'une main la forte lance d'Achille et de l'autre un de ses chevaux, qui, de même que son compagnon et plusieurs autres que nous avons déjà fait observer, n'a qu'une courroie passée dans la bouche, sans têtière; l'autre y a un petit rouleau qui sert de mors. On ne voit pas de rênes dans la main du héros qui tient le cheval sur la gauche; peut-être n'est-ce pas un oubli du sculpteur, et ne les a-t-il même pas supprimées parce qu'elles le gênaient. Il se pourrait qu'on passât d'abord cette courroie dans la bouche du cheval pour le tenir de court, et qu'ensuite, lorsqu'on l'attelait, on y attachât les rênes. Les mo-

numens, et surtout les bas-reliefs, ne nous donnent presque jamais que des indications incomplètes. Le héros qui tient le cheval sur la gauche et celui dont on n'aperçoit qu'une partie de la tête peuvent être Antiloque et Alcime, amis d'Achille. Celui d'un âge avancé qui termine la composition, ou du moins ce que nous en avons sur la droite, doit être le sage Phœnix, roi des Dolopes, qui vint à Troie avec cinquante vaisseaux (1). Ami de Pélée, et ayant veillé à l'éducation d'Achille depuis son enfance, il l'avait suivi à Troie, où plus d'une fois il lui fut utile par son expérience et ses conseils. A l'extrémité de gauche du bas-relief, un fragment de figure indique que nous ne possédons pas en entier ce monument, dont plusieurs figures d'un beau style témoignent que ce doit être la copie d'un bon type original.

En examinant avec soin ce bas-relief, ne pourrait-on pas trouver qu'il est contre la convenance héroïque qu'on ait représenté plus petit que tous les héros qui l'entourent Achille, auquel Homère, Dictys et Darès donnent une taille très-élevée. Ou bien le fils de Thétis serait-il ici très-jeune, et lorsque ayant été reconnu, par la ruse d'Ulysse, parmi les filles de Lycomède, il va partir et s'arme de pied en cap. Il n'est plus dans le premier enthousiasme de son ardeur guerrière, et il essaye son armure. Serait-il nécessaire que quelques filles de Lycomède fussent présentes à cette scène? Je ne le crois pas, et peut-être d'ailleurs y en avait-il dans la partie de la composition qui nous manque et qui, d'après les proportions habituelles de ces grands bas-reliefs de sarcophages, pouvait bien faire au moins un tiers de cette face antérieure d'un monument funèbre; car elle est trop grande pour avoir orné un des côtés latéraux. Ulysse n'était pas venu seul chez le roi Lycomède, et ces héros, quelques noms qu'on leur donnât, conviendraient à cette scène.

Mais il m'est survenu, sur ce curieux bas-relief, une autre idée qui n'est au reste qu'une conjecture que je soumets à la critique des archéologues. Pourquoi dans ce héros, dont la taille ne me paraît pas convenir à celle que la poésie et la sculpture donnaient à Achille, ne verrait-on pas Patrocle que le fils de Thétis revêt malgré lui de ses armes. Longtemps il s'était refusé à la demande imprudente et peut-être présomptueuse de son ami, et, suivant un des mythographes du Vatican (2), il ne céda qu'aux instances pressantes et persuasives d'Ulysse, que nous voyons ici dans une attitude animée, et qui marquerait sa satisfaction d'avoir réussi. Il est assis, ce qui convient à sa dignité et à son âge, et l'on pourrait même penser que c'était

(1) Phœnix commanda, sous Patrocle, le quatrième corps des Myrmidons (Hom., *Il.* Π, v. 195); aux jeux funèbres pour les funérailles de l'ami d'Achille, on le nomma *Juge* de la course des chars (*Il.* Ψ, v. 359). Il était venu à Troie avec cinquante vaisseaux (Hygin, *f.* 97). Ce fut lui qui donna au fils d'Achille le nom de *Néoptolème*. Le tombeau de Phœnix était en Thrace, près du fleuve Strymon, à l'endroit où il mourut à son retour de Troie (Tzetz., *Lyc.* 417, 902). Mais, selon Strabon, il était à Trachine, sur les bords du Phœnix. Sophocle, Euripide, Ion, avaient composé sur ce héros des tragédies qui ne nous sont pas parvenues.

(2) *Scriptores rerum mythicarum latini tres Romæ nuper reperti.* 20; édit. de G.-H. Bode, 1834. *Mythogr.* II, c. 205.

à raison d'une blessure qu'il avait reçue depuis peu, et cette blessure, de même que celles de Diomède et d'Agamemnon, était un des motifs que fit valoir Patrocle (1) pour qu'Achille lui prêtât ses armes. Le héros âgé, à la gauche d'Achille, serait toujours Phœnix; la manière dont il se détourne et son geste feraient croire qu'il n'approuve pas la condescendance de son élève et qu'il en prévoit les funestes suites. Cependant il va partir et se mettre à la tête de ses braves Myrmidons (2). Le héros qui tient le cheval vers la gauche serait Automédon, chéri de Patrocle qui jette ses regards sur lui et vient de lui ordonner de préparer les chevaux (3). Il y en avait trois : Xanthus et Balius, fils immortels de Zéphyre et de la harpie Podarge, et Pédase, qui était mortel. Ici l'on n'en voit que deux; mais la partie manquant au bas-relief pouvait contenir le troisième. On ne saurait trouver aucune inconvenance à ce qu'Achille tînt un de ses divins coursiers qui lui étaient si chers. Ne voit-on pas sans cesse les fils de Jupiter, Castor et Pollux, tenir les leurs; et, dans Homère, le fils de Thétis ne dételle-t-il pas les chevaux de Priam? Certes ce héros d'une haute taille, d'une attitude si noble et si fière, donne plutôt l'idée d'Achille que le personnage auquel on veut donner son nom. Ne paraîtrait-il pas aussi que l'armure que revêt Patrocle, ou celui que je crois l'être, est trop grande pour lui? Il n'en est pas ainsi de la lance que porte Achille; elle est un peu courte; mais il se peut qu'il en manque un morceau. Au reste, ce n'est pas la sienne, si forte et si lourde que lui seul avait la force de s'en servir. Aussi Patrocle ne la prit-il pas (4), et c'est sa lance, beaucoup plus petite, que tient et que va lui remettre son ami. Toutes ces considérations me porteraient donc à croire que notre bas-relief n'offre pas Achille s'armant, mais Achille armant Patrocle. Il n'aurait pas été composé seulement d'après Homère, mais suivant diverses traditions. Lorsqu'on sait qu'une urne d'or réunit les cendres de ce héros à celles d'Achille, qu'après leur mort ils se retrouvèrent dans l'île Leucé, et qu'il y avait au temple de Diane, à Éphèse, un tableau de Calliphon de Samos (5) qui représentait Patrocle, dont des femmes bouclaient la cuirasse, et que, sur les murs de la Lesché de Delphes (6), Polygnote avait représenté Patrocle à côté d'Achille, on ne peut pas être étonné qu'il ait été, auprès de son ami, le sujet d'une composition sur un sarcophage. Winckelmann a publié ce bas-relief, *Mon. inéd.*, n° 132; et Bouillon, t. III, bas-reliefs, *personn. héroïq.*, pl. 23. [Haut. 1m,173 = 3 pi. 7 po. 4 li. — Larg. 1m,372 = 4 pi. 2 po. 8 li.]

242. Achille, Patrocle et Automédon, n° 70, pl. 112, *marb.*

Il est aisé de reconnaître que ce joli bas-relief, d'un beau style, ne nous offre qu'un fragment d'une composition plus considérable qui devait orner la face principale d'un sarcophage, dont il est à croire que nous ne possédons à peu près que le tiers. Quoique la partie antérieure des visages, à

(1) *Il.* Π, 25.
(2) *Ibid.*, 196.
(3) *Ibid.*, 145.
(4) *Il.* Π, 140.
(5) Pausan., *Phoc.*, c. XXVI, 4.
(6) *Id.*, *ibid.*, c. XXXII.

partir du haut du nez ait été mutilée, on voit, d'après la direction de leurs regards, leur expression, que ces trois jeunes héros dirigent leur attention et leur intérêt vers une scène qui se passe près d'eux, et l'absence de draperies dans le fond autoriserait à penser qu'elle a lieu dans un endroit à découvert. On ne saurait méconnaître le fils de Thétis dans ce jeune héros aux formes puissantes et d'une taille plus élevée que ceux qui sont près de lui. Comme roi, il est assis sur un trône et ses pieds posent sur un gradin; il est à l'entrée de sa tente, et près de lui sont ses armes. C'est sans doute par une inadvertence de copiste que cette cuirasse à terre derrière Achille est d'une si petite proportion. Le héros paraît absorbé par ce qui attire ses regards. La pose de sa main droite, la contraction de sa jambe droite, annonceraient qu'il cherche à contenir la vivacité des sentimens qui l'agitent intérieurement, et ce calme apparent est peut-être le précurseur de la tempête. Il semble que sa poitrine s'enfle et qu'il relève la tête. Le héros à côté d'Achille doit être Patrocle, son ami le plus cher, et il est à présumer que celui qui est devant lui est Automédon, que l'on voit toujours près de lui dans Homère, et à qui était confié le soin de ses chevaux divins, de son char et de ses armes. Il se précipitait avec Achille au fort de la mêlée, combattait avec lui, et, de retour dans sa tente, il était avec Patrocle, Alcime et Antiloque, le confident de ses plaisirs et de ses peines. J'avais d'abord cru que ce sujet pouvait offrir le moment où Achille prête ses armes à Patrocle et où Automédon va tristement préparer son char. Mais il est à présumer que je m'étais trompé. La pose d'Automédon, sa main rapprochée du menton, indique, il est vrai, la tristesse; mais elle n'annonce pas qu'il va s'éloigner. Le parazonium que tient Patrocle n'est pas celui d'Achille dont la forte épée est suspendue avec son bouclier; et cette scène est une scène de repos, et même de stupeur, et non de départ. D'ailleurs, en admettant que ce fût là le sujet, ce qui nous manque de cette composition, dont ce qui nous reste donne une fort bonne idée, ne pourrait offrir que peu d'intérêt. Il me semblerait donc que l'on peut voir ici l'instant fatal qui devint si funeste aux Grecs et qui nous valut l'*Iliade*, où les envoyés d'Agamemnon viennent d'enlever à Achille sa bien-aimée, la charmante Briséis. Quoiqu'elle ne paraisse pas ici, on croit la voir dans les regards et la contenance attristés d'Achille et de ses deux amis. Le héros est atterré par ce coup, à l'audace duquel il ne se serait pas attendu, et bientôt les sanglots et la fureur éclateront avec toute l'impétuosité de son âme.

Patrocle, fils de Ménœtius d'Oponte et de Sthénélé ou de Polymèle, fille de Pélée, était cousin d'Achille. Dans sa jeunesse, il avait eu le malheur de tuer involontairement d'un coup de palet Clésonyme, fils d'Amphidamas. Son père le fit alors partir de Phthia et l'envoya à Pélée, son frère selon Hésiode, ce qui le ferait cousin germain d'Achille par son père et par sa mère. D'autres auteurs disent Ménœtius frère d'Éaque, grand-père d'Achille (Voy. C. O. Muller, *Æginetica*, p. 12). Élevé avec Achille (*Il.* B, 23, 85 et suiv.; Apollod., III, 13, 8), il devint son frère d'armes. Ce héros fut un des prétendans à la main d'Hélène. (Apollod., III, 10, 8.) En allant au siége de Troie avec le fils de Thétis, il se distingua dans l'expédition de Mysie contre Téléphe, et son courage fut souvent utile aux Grecs. Ami le plus cher d'Achille, il adoucissait le mieux ses chagrins

et ramenait souvent par sa douceur le calme dans le cœur bouillant du héros lorsque la hauteur d'Agamemnon excitait sa colère. C'était le seul qui eût pu décider le fils de Thétis à retourner au combat, si son courroux et son désir de vengeance contre l'injustice des Grecs n'eussent été inflexibles et eussent pu céder à tout autre motif que la perte de son ami. Malheureusement pour ce héros, il obtint d'Achille ses armes pour combattre à sa place à la tête des Myrmidons et des Dolopes, soldats du fils de Pélée. Déployant une grande valeur, il sauva les vaisseaux des Grecs et fut tué en trahison par Euphorbe. Hector l'insulta après sa mort, lui enleva les armes d'Achille; un combat acharné s'engagea pour son corps, que Ménélas parvint à arracher aux Troyens et à emporter, ce que représente un très-beau groupe antique de Florence. Ce que n'avaient pu faire les prières et les malheurs des Grecs sur le cœur d'Achille, son amitié pour Patrocle, le regret de sa perte, purent seuls l'obtenir. Il s'élance sans armes contre les Troyens; trois cris de sa redoutable voix les mettent en fuite; le corps de son ami leur est enlevé, et pendant plusieurs jours Achille se livra à toute sa douleur. Thétis conserva le corps du frère d'armes de son fils en le parfumant d'ambroisie. On voit dans Dictys, l. III, c. XII, 14, les Grecs veiller en armes et avec de grands feux pendant la nuit pour faire les préparatifs des funérailles de Patrocle. Son bûcher devait avoir cinq lances de long et autant de large. Le bois en fut coupé dans les forêts du mont Ida. Par représailles des atrocités exercées sur le corps de Patrocle, les Grecs jetèrent dans le fleuve les cadavres des Troyens tués les jours suivans et dépouillés de leurs armes. On donna à Achille les prisonniers. Pour venger son frère d'armes, il se réconcilie avec Agamemnon, et appelle les Grecs au combat. Ce héros fait un grand carnage des Troyens, en prend douze, parmi lesquels étaient des fils de Priam, et, dans les jeux funèbres qu'il fait célébrer pour satisfaire les mânes de Patrocle, il les égorge et les précipite à travers les flammes de son bûcher. Selon Dictys, il fit jeter aux chiens les corps des princes troyens. Les cendres d'Achille furent réunies à celles de son ami et à celles d'Antiloque, fils de Nestor, dans un vase d'or, présent de Bacchus à Thétis, et son ombre aux Champs-Élysées ou dans l'île de Leucé, ne quittant plus celle de Patrocle, ils furent assez heureux pour que leur amitié durât même après leur mort. Ce bas-relief a été publié par Bouillon, t. III, *personn. héroïq.*, pl. 23. [Haut. 0m,758 = 2 pi. 4 po. — Larg. 0m,898 = 2 pi. 5 po. 6 li.]

243. ACHILLE ET PRIAM, n° 206, pl. 111, *marbre*.

Fermant son cœur à tout sentiment généreux, le fils de Thétis outrageait les restes inanimés du héros qui plus d'une fois fit balancer entre eux la victoire, et qui, la forçant de passer aux Troyens, vit souvent fuir les Grecs. Achille a percé les pieds d'Hector, et l'attachant à l'arrière de son char, à la vue des Troyens et des Grecs, à la vue d'Andromaque, il l'a traîné de toute la rapidité de ses coursiers à travers les pierres et les ronces, jusqu'au tombeau de Patrocle. Chaque jour il en fait trois fois le tour, et si quelque dieu ne protégeait pas ce cadavre, il n'en resterait presque plus rien, et ses glorieux débris seraient abandonnés aux chiens (1). Ce ne pouvait être la

(1) Hector mourut, dit-on, à trente ans, ce qui nous paraît un peu jeune; car il était l'aîné de Pâris, et celui-ci semble avoir eu à peu près cet âge lorsqu'il fut reconnu pour être le fils de Priam quelque temps avant la guerre de Troie. Si l'on en croit Virgile, *Æn.*, l. I, v. 589, ce héros avait les cheveux longs des côtés et par derrière, et coupés sur le front. Darès nous en donne le portrait : selon lui, il était très-blanc, crépu; il louchait un peu et n'avait pas la langue très-déliée; mais il était

joie d'être délivré d'un redoutable rival qui portât Achille à oublier ainsi sa dignité par de si féroces outrages. Ce n'était pas sa propre vengeance qui étouffait ainsi dans le cœur du héros tout sentiment de pitié, c'était celle que sa brûlante amitié pour Patrocle croyait lui devoir. Hector aussi l'avait outragé (1) après qu'il était tombé sous les coups d'un dieu plutôt que sous les siens. Il l'avait encore couvert de blessures, et si la valeur de Ménélas ne l'eût empêché de s'emparer de son corps, il l'eût ignominieusement jeté aux chiens. Achille ne pouvait tolérer de telles insultes faites à son frère d'armes, à cet autre lui-même, et c'était ses mânes qu'il honorait en traitant Hector comme ce héros eût traité Patrocle si Thétis ne le lui eût enlevé. Retiré dans sa tente, Achille, se livrant à ses regrets, venait encore de traîner autour du tombeau de Patrocle Hector, que l'on voit dans notre bas-relief attaché au char du fils de Pélée, dont Automédon, son ami et son écuyer, debout dans le char, fait dételer les coursiers (2). Mais tout à coup l'infortuné Priam, que Mercure, par ordre de Jupiter, a conduit la nuit à travers le camp des Grecs, paraît, et avec tous les accens de la douleur d'un vieillard privé de son fils, se prosterne aux pieds de cet Achille qui l'a tué, qui l'outrage, et se refuse, malgré les avis des dieux, à le rendre aux prières de son père et à accepter en échange la riche rançon qu'il lui apporte. On en voit une partie sur le char qui est dans le fond et dont on aperçoit les chevaux. Parmi les héros qui sont auprès doit être Idée, vieil et fidèle ami et aurige de Priam dont il a conduit le char aux tentes d'Achille (3). J'avais

très-leste; il portait la barbe; sa figure, pleine de dignité et de réserve, montrait cependant son esprit belliqueux, sa grande âme; bienveillant pour ses concitoyens, il était porté vers les affections les plus tendres. Homère nous dépeint Hector d'une beauté mâle et sévère, unissant la vertu la plus pure et les sentimens les plus élevés au courage le plus bouillant, mais guidé par la sagesse.

(1) On voit dans Dictys, l. III, c. x, 11, que lorsque Patrocle eut été tué par Euphorbe d'un coup de javelot, Hector accourut pour enlever son corps, l'insulter et le livrer aux chiens; il accabla de blessures son cadavre. Achille, dans sa douleur de la mort de son ami, se lamentait surtout de ce que Hector l'avait *mutilé,* ce qui était arrivé pour la première fois, ces indignités étant inconnues aux Grecs. Emporté par le désespoir, le fils de Thétis se roulait par terre; les chefs des Grecs le relevèrent; on couvrit le corps de Patrocle d'une draperie pour cacher les blessures qui le défiguraient.

(2) Winkelmann serait porté à croire que le jeune héros qui ôte la bride du cheval est Achille lui-même, qui, dans Homère, *Il.* Ω, 322, sort de sa tente avec Automédon et Alcime, et dételle les chevaux de Priam. Mais est-il bien certain que ce soit le char de ce prince? Et quoique souvent les bas-reliefs réunissent plusieurs scènes où se trouve le même personnage, peut-on admettre que ce héros d'une taille très-ordinaire soit le même qu'Achille assis. Représenté bien plus grand et plus robuste, celui-ci, s'il se levait, le dépasserait de plus de la tête; enfin, dans tout son ensemble, il offre un tout autre caractère que ce héros où nous pouvons toujours, ce me semble, ne voir qu'Automédon, Antiloque ou Alcime.

(3) Si l'on suit la tradition homérique, Idée doit être dans le fond de la composition, et ce serait le vieillard que l'on voit sur la gauche à côté d'un jeune homme qui l'aide sans doute à dételer les chevaux. D'après Homère, ce devrait même être des mules; il le dit, et plus d'une fois positi-

d'abord cru, avec d'autres, que le char qui est sur le devant de la composition était celui du roi de Troie; mais le corps d'Hector qui y est attaché indique assez que ce doit être le char d'Achille. La scène déchirante qui se passe sous nos yeux acquiert bien plus de pathétique lorsqu'on voit le vieillard arriver au moment où le corps de son Hector, encore attaché au char, vient peut-être d'être traîné autour du tombeau de Patrocle, et qu'il a été presque obligé de passer sur le corps de son fils pour se jeter aux pieds de son meurtrier. Ne se pourrait-il pas aussi que cette composition offrît deux scènes séparées l'une de l'autre par le temps et réunies par le sculpteur. Ce serait comme les deux parties de la journée d'Achille : dans celle du matin, à l'aurore, il a traîné le corps d'Hector autour du tombeau de Patrocle; Automédon, au retour, est encore dans le char; un jeune héros, Alcime ou Antiloque, dételle les chevaux. La seconde scène offrirait Achille retiré dans sa tente et se livrant avec des amis au repos, lorsque Priam se présente. Achille repoussait les prières de Priam, et il paraît que notre bas-relief retrace le moment où cet infortuné monarque, jadis si puissant et si fier, saisissant la main qui a tué son fils, l'arrose de ses larmes; il rappelle au fils implacable de Pélée que lui aussi il a un père accablé de vieillesse, peut-être infirme, ayant besoin de secours, et dont le fils est éloigné de lui, et c'est en son nom qu'il lui redemande à genoux les restes de son fils. Achille se détourne en versant des larmes; les prières du vénérable vieillard, sa grandeur écroulée, ses malheurs, le souvenir de Pélée, ont ému le héros jusqu'alors inflexible. Il abandonne sa main sans efforts; il va rendre le corps d'Hector, relever le vieillard et l'accueillir avec bonté, en priant les mânes de Patrocle de n'être pas irritées contre son ami, s'il met un terme à sa vengeance. On peut, d'après Homère, croire qu'Alcime est derrière Achille; Alcime, son ami le plus cher après Patrocle et Antiloque, fils de Nestor. Winckelmann pense que les deux jeunes gens qui, se couvrant le visage de leurs mains, donnent un libre cours à leurs larmes, sont Alcime et Automédon. Mais ne sont-ils pas bien jeunes pour représenter ces deux héros? D'après le savant antiquaire, les deux femmes voilées (1) et dans l'affliction seraient Briséis, rendue par Agamemnon à Achille, et Diomédée

vement. Il dit aussi qu'Idée était un vieillard : ainsi, ce ne peut être aucun des personnages du devant de notre bas-relief, Idée ne vint pas jusqu'à la tente; il en resta à quelque distance avec son char à quatre roues rempli de présens. Les armes qui sont sur le devant de la composition ne peuvent pas être des présens. Homère ni les auteurs postérieurs, tels que Dictys et Darès, n'en mettent parmi ce qu'apporte Priam pour la rançon d'Hector. Il n'eût pas été dans les convenances qu'il donnât des armes à Achille; celles de notre bas-relief doivent être celles d'Hector enlevées par Achille, et qui étaient celles qu'il avait prêtées à Patrocle, qui en fut dépouillé par Hector.

(1) Ces femmes sont mal rendues dans ma planche; elles sont bien dans Bouillon, ou du moins mieux; car il n'a pas exprimé l'affliction de la première, et elle est trop jeune. Ma planche sera retouchée et on fera disparaître quelques petits traits durs qui changent presque ces femmes en hommes. Au reste, à la hauteur où ce bas-relief est placé, il est difficile de bien distinguer ces têtes.

son amie, qui pendant son absence l'avait remplacée près de lui. Ces divers personnages s'abandonnent à leur douleur de la mort de Patrocle qu'ils aimaient tendrement. Mais les deux femmes de notre bas-relief me paraissent bien âgées pour être la charmante Briséis (1) et son amie la jolie Diomédée. Si le sculpteur avait Homère sous les yeux, il n'a pas pu mettre en scène, près d'Achille, ces deux femmes qui n'y étaient pas à l'arrivée de Priam; car le poëte dit qu'après cette pénible entrevue, Achille alla dans l'intérieur de sa tente trouver la charmante Briséis. Si quelque autre auteur a servi de guide pour la composition du bas-relief, il a pu, comme Dictys et Darès, introduire avec Priam quelques personnes chez Achille, telles qu'Andromaque et ses enfans, avec Polyxène qui, suivant Dictys, soutenait les pas chancelans du vieux roi de Troie. Il rapporte que toutes sortes de chagrins avaient tout à fait altéré la beauté d'Andromaque. On dirait que le sculpteur a voulu l'exprimer dans les traits de la première de ces femmes. En supposant que ce fussent Andromaque et Polyxène, l'extrême affliction à laquelle toutes les deux se livrent serait toute naturelle après la perte récente qu'elles viennent de faire d'Hector, époux de l'une, frère de l'autre; et elle est bien autrement motivée que celle de Briséis et de Diomédée pour la mort de Patrocle, mort depuis plus longtemps, qui ne leur tenait pas d'aussi près et qui venait d'être vengé. L'un de ces deux jeunes gens, dans la première fleur de l'adolescence, pourrait n'être pas, d'après quelque tradition, trop âgé pour être Astyanax. Enfin, je ne donne pas comme positive la manière dont j'explique quelques parties de cette composition; mais peut-être ne la trouvera-t-on pas hors des probabilités. Ce beau bas-relief vient de la Villa Borghèse; (Montelatici, p. 153). Il faisait partie du même sarcophage que le 239, n° 177, et a été publié par Bouillon, t. III, bas-reliefs, *personn. héroïq.*, pl. 21. [Haut. 1^{m},204 = 3 pi. 8 po. 6 li. — Long. 2^{m},953 = 9 pi. 1 po. 5 li.]

224. FUNÉRAILLES D'HECTOR, n° 418, pl. 194, *marbre*.

Le beau bas-relief que nous allons examiner nous reporte encore devant les murs de Troie, dont on voit dans le fond les portes Scées et les hautes tours. C'était là que Priam, après avoir perdu presque tous ses fils, qu'Andromaque, éperdue, avertie par un songe, firent de vains efforts pour empê-

(1) Briséis ou Hippodamie, car c'était son vrai nom, et celui de Briséis lui venait de son père Brisès, roi ou grand prêtre de Lyrnesse chez les Léléges, ville prise et détruite par Achille. Diomédée, du même âge et élevée avec elle, ne put en être séparée lorsque les Grecs partagèrent le butin de Lyrnesse et d'autres villes, et ils firent présent à Achille de Briséis et de Diomédée (Dictys, l. II, c. 29). Homère ne célèbre la beauté de la charmante maîtresse du fils de Thétis que comme celle des autres héroïnes, sur lesquelles il donne peu de détails. Darès, c. XII, en fait un joli portrait. Elle était grande, très-bien faite, blanche, ses cheveux blonds avaient beaucoup de souplesse, ses sourcils se joignaient, ses yeux étaient remplis d'attraits, et elle était avenante, affable, modeste et avait le cœur simple et tendre.

cher Hector d'aller à ce combat, qui devait être le dernier de sa glorieuse vie, et ce fut de là que partirent Andromaque et la famille de Priam pour aller au devant du corps du héros le plus ferme et le dernier soutien de Troie. Depuis sa mort, sa patrie était sans espoir, et elle voyait avec effroi sa ruine s'avancer à grands pas. Notre marbre retrace une partie de ces funestes événemens. Il était probablement autrefois un peu plus grand qu'il ne l'est aujourd'hui. La scène sur la gauche est analogue à celle du bas-relief précédent : on n'aperçoit plus qu'une jambe d'Achille assis, aux pieds duquel est Priam, et il est à croire qu'il ne terminait pas tout à fait la composition, et qu'il y avait derrière lui quelques personnages, ce que semblent indiquer les regards d'un des guerriers dirigés vers sa droite et par dessus Achille (1). Au reste, le titre donné à ce monument est-il tout à fait exact? Sont-ce bien positivement les funérailles d'Hector? n'est-ce pas plutôt sa rançon qu'il présente, ce rachat de son corps qui fait donner à Achille, par Lycophron, v. 276, le surnom insultant de *Marchand de cadavre* (νεκροπέρνας)? Les sculpteurs ne s'en sont pas toujours tenus religieusement aux récits homériques; selon les convenances ou les exigeances de leurs compositions, ils en ont suivi d'autres ou les ont mêlés à ceux du chantre de l'*Iliade*. Nous avons vu, au sujet du bas-relief qui précède, qu'Homère fait venir seul Priam à la tente d'Achille, mais que Dictys le montre accompagné de plusieurs personnes. Ce peut être cette tradition ou quelque autre semblable qu'aura préférée notre sculpteur, qui y a trouvé plus de moyens de développer sa composition, et plusieurs de ses parties sont traitées de manière à permettre de croire que c'est un ouvrage original et d'une main habile. Deux hommes, dont le costume annoncerait des esclaves, emportent sur leurs épaules le corps d'Hector qu'Achille vient de

(1) Winckelmann semble douter que ce fragment de jambe, d'un héros assis, appartienne à celle d'Achille, aux pieds duquel serait Priam, parce que le fils de Thétis n'avait près de lui, selon Homère, que deux personnes, et que Priam fut introduit seul dans la tente de ce héros, tandis que notre bas-relief offre plusieurs personnages. Mais des traditions différentes de celles qu'on trouve dans Homère ne rapportaient pas de la même manière cette triste entrevue, et elles donnaient une espèce de suite au roi de Troie. Admettons d'ailleurs qu'il soit venu seul, et que ce bas-relief représente en partie les funérailles d'Hector, ce qui, comme nous le verrons plus bas, ne nous semble pas positif, ce ne serait pas une raison pour ne pas y reconnaître Priam aux pieds d'Achille. Quels autres personnages pourraient-ce être que ce héros et l'infortuné père d'Hector? Et d'ailleurs il n'est pas prouvé que, sur notre monument, Priam ne soit pas représenté seul, malgré son apparent entourage. Lorsque tant de bas-reliefs offrent des scènes différentes où plusieurs des personnages sont répétés et souvent se touchent, quand par le fait ils devraient être séparés, on est bien autorisé à supposer qu'ici, ceux qui sont près de Priam sont censés être à quelque distance de lui et hors du lieu où Achille le reçoit. Winckelmann, *Mon. inéd.*, nº 136, donne un fragment de bas-relief trouvé à Frascati, et qu'il croit avoir représenté les funérailles d'Hector, ce qu'il soutient avec sa brillante érudition. En avant du héros dont on ne voit qu'un pied, on porte son casque et son bouclier; mais sont-ce bien les derniers honneurs rendus à Hector? Son casque, de même que celui d'un autre personnage, est entièrement grec ainsi

rendre aux prières de Priam. Les personnages qui l'entourent ne sont pas tous des Troyens; il y en a cinq que leur coiffure fait reconnaître pour des Grecs; l'un d'eux près des pieds du cadavre, d'après son bonnet ovoïde ou son *pilidion*, doit être Ulysse. A son geste, à ses regards, il paraît mécontent qu'on rende le corps du héros; on dirait même qu'il veut s'y opposer, et les attitudes suppliantes des femmes qui suivent Hector feraient croire qu'elles s'efforcent d'attendrir le roi d'Ithaque, ainsi que deux autres héros qui semblent jeter sur ces infortunées des regards peu bienveillans. Ces six femmes éplorées, les cheveux épars, ayant à découvert la poitrine qu'elles viennent de meurtrir de coups, vêtues de très-longues robes, telles que les Troyennes qui dans Homère vont au devant d'Hector, et qu'il appelle Ἑλκεσίπεπλοι, aux péplus traînans, doivent être toutes de la famille de Priam, et elle était assez nombreuse pour qu'il fût facile de leur trouver des noms. Mais on peut, avec Dictys, se borner à y voir Andromaque au désespoir, et qui, les bras ouverts, s'élance vers le corps d'Hector. Derrière elle est en pleurs leur fils Astyanax; ce n'est plus un enfant comme le présente Homère, et il a déjà le bonnet phrygien, le manteau et tout le costume d'un jeune homme. Plus loin, cette jeune fille, qui relève ou dérange son voile, serait Polyxène, la plus jeune, la plus jolie des filles de Priam, et qui dirige peut-être ses regards vers Achille, sur le cœur duquel, au dire de Dictys, elle avait déjà fait une forte impression un jour qu'il l'aperçut sur les murailles de Troie, et c'est cette impression qui causera un jour la mort du fils de Thétis et celle de la malheureuse et pure Polyxène (1). La tête de la femme qui est à côté d'elle est entièrement moderne; son attitude, son costume lourd, sa démarche qui semble lente et pénible, indiqueraient une femme âgée, et l'on pourrait y voir, plutôt encore que la nourrice du jeune prince, Hécube, qui, malgré son grand

que tous les costumes; on ne voit ni bonnet phrygien ni anaxyrides; et il me semble que ce pourraient être les funérailles de quelque héros grec, de Méléagre, d'Achille, tout aussi bien et peut-être mieux que celles d'Hector.

(1) Selon Darès, c. XIII, Polyxène était blanche, grande, de la plus jolie taille; son cou était un peu long; elle avait les yeux pleins de charme, les cheveux longs et blonds, les membres les mieux proportionnés, les doigts allongés, la jambe et le pied parfaits; sa beauté et sa grâce l'emportaient sur celles de toutes les autres princesses, et son esprit avait de la naïveté et de la simplesse. On sait que cette innocente et belle Polyxène fut égorgée sur le tombeau d'Achille par son fils le farouche Néoptolème; et il est à remarquer que la guerre de Troie commença et finit par le sacrifice de deux princesses, l'une grecque, Iphigénie, conduite à l'autel pour se concilier les dieux et les vents; et l'autre, troyenne, Polyxène, immolée en actions de grâces aux dieux pour la ruine de Troie. — HÉCUBE était grande, un peu basanée, mais belle; son esprit était mâle, et elle avait de la justice et de la sensibilité. — D'après Homère et Darès, Ulysse était beau, sa taille était assez ramassée; il était moins grand qu'Agamemnon; mais il était en proportion plus large d'épaules et de poitrine, et il avait un aspect plus vénérable que Ménélas; il y avait cependant dans ses traits une expression de gaieté mêlée à de la finesse; sa prudence et son éloquence persuasive le mettaient sous ce rapport au-dessus de tous les autres chefs grecs.

âge, a voulu accompagner son petit-fils et être la première à revoir celui qui fut son Hector. Dans l'autre partie de la scène, six Troyens portent des vases précieux que l'on voit dans Homère faire partie de la riche rançon offerte par Priam au fils de Thétis en échange du corps d'Hector. Ils accompagnent le vieux roi de Troie, dont on pourrait faire remarquer la taille gigantesque hors de proportion avec celle des autres personnages, si on ne savait que dans les bas-reliefs antiques on trouve souvent ce défaut de proportion entre les figures assises ou à genoux et celles qui sont debout. C'était d'ailleurs quelquefois aussi, ainsi que nous l'avons vu, une manière d'indiquer la supériorité sociale des personnages. Mais ici ce ne serait peut-être pas le cas; et en représentant Priam plus grand que les Troyens, on n'aurait pas voulu lui donner une taille supérieure à celle d'Achille, son vainqueur et fils d'une déesse.

Ce bas-relief a beaucoup souffert par le temps qui en a rongé et délité la superficie; car, du reste, il est assez intact, et, outre la tête de femme citée plus haut, il n'y manquait que celle du jeune Troyen derrière Priam, et quelques mains ou d'autres petites parties insignifiantes. Mais lorsqu'on le considère de près on voit que la richesse et la sagesse de sa composition, l'élégance d'une partie de ses figures, étaient encore relevées par une exécution très-soignée, et portée jusque dans des détails à présent altérés, et qui d'ailleurs, très-visibles lorsque le sarcophage que décorait ce bas-relief était vu de près, ne s'apercevraient plus à l'endroit élevé et sombre où il est placé. Ce n'est plus aujourd'hui que l'ornement ou le décor très-peu remarquable d'une muraille, en harmonie ou en cadence avec les lignes architecturales de la salle; jadis il devait attirer les regards par sa nombreuse composition, son ensemble et par la recherche de ses détails. Il est difficile de voir un groupe plus simplement et mieux combiné que celui de ces deux hommes qui portent le corps d'Hector. Que d'abandon dans ce corps! comme le bras tombe bien! quelle fermeté et quelle noblesse dans ces formes! Malgré sa petite dimension, la tête a beaucoup de caractère. Les porteurs ont du mouvement; quoique leurs attitudes se ressemblent, ainsi que leur action l'exige, cependant il y a quelque variété, et la grande draperie qui recouvrait le corps d'Hector et qui a glissé lie bien les diverses parties du groupe. On trouve aussi de bonnes poses dans les autres figures, telles que celles du Troyen qui soutient un grand vase sur ses épaules, et surtout celle du vieillard que fait courber en avant le poids du vase à deux anses qu'il appuie sur sa cuisse droite. Plusieurs de ces vases offrent des finesses de détails extraordinaires; ils sont creusés, et l'on y voit des masques, des bas-reliefs, d'une très-petite dimension, traités et refouillés comme le seraient des camées. A plusieurs des mains, les doigts détachés du fond sont soutenus par de petits tenons pris dans la masse; et on n'avait rien négligé pour faire de ce bas-relief un ouvrage très-précieux. Malgré les ravages du temps et des hommes, c'est encore un des monumens les plus curieux qui nous soient venus de la collection Borghèse. Manilli en parle, p. 57. Il a été publié, mais très-inexactement, par Winckelman, *Mon. inéd.*, n° 135; et très-bien par Bouil-

lon, t. III, bas-reliefs, *personn. héroïq.*, pl. 23. [Haut. 0^{m},500 = 1 pi. 6 po. 6 li. — Long. 1^{m},839 = 5 pi. 7 po. 11 li.]

245. Achille vainqueur de Penthésilée, n° 728, pl. 112, *marbre de Paros.*

Les Athéniens commandés par Thésée, ce héros la gloire de leur patrie, l'élève et l'émule d'Hercule, ayant remporté des victoires signalées sur les Amazones qui, à plusieurs reprises, avaient ravagé la Grèce et l'Asie Mineure, et ayant presque détruit leur vaillante armée, il était très-naturel qu'ils se plussent à retracer sur leurs monumens les souvenirs de ces glorieux succès. Mais l'on ne conçoit pas trop que, lorsqu'ils pouvaient, à bon droit, représenter les exploits de Thésée et sa victoire sur l'Amazone Antiope ou Hippolyte, ils aient préféré de consacrer sur la base de leur Jupiter olympien un haut fait d'un héros thessalien. Car c'était Achille entre les bras de qui mourait la reine des Amazones, la belle et valeureuse Penthésilée, que Panénus, le frère de Phidias, avait représentée parmi les peintures dont il orna les accessoires de la statue colossale en or et en ivoire que les Athéniens, par le génie de Phidias, élevèrent à Jupiter (1). Il est vrai que si le roi des dieux était adoré par toute la Grèce, Achille était aussi révéré chez tous les peuples grecs comme le plus célèbre des héros, et que le premier parmi tous ceux qui brillèrent à la guerre de Troie, il appartenait, pour ainsi dire, à toute la Grèce, de l'armée de laquelle il avait fait la principale gloire. La sublime imagination d'Homère avait d'ailleurs inspiré celle de Phidias; elle avait créé Jupiter et tout l'Olympe; elle avait aussi créé Achille, l'idéal de la valeur, et Phidias voulut peut-être associer au plus grand des dieux d'Homère le plus grand de ses héros. On peut faire remarquer, en passant, que le sujet choisi par Phidias et confié au talent de Panénus montre que déjà à cette époque on ne s'en tenait pas, pour les traditions héroïques, seulement à celles qu'avaient transmises les poëmes d'Homère; car il n'y est nullement question de Penthésilée; et les traditions posthomériques variaient, puisque les unes la faisaient tomber sous les coups d'Achille et d'autres sous l'épée de son fils Néoptolème (2). Le peu de mots

(1) Pausan., *Él.* I, c. XI. Panénus avait peint ce sujet sur les cloisons qui soutenaient le trône. Polygnote avait aussi représenté Penthésilée dans ses belles peintures sur les murailles de la Lesché de Delphes. Elle était près de Pâris qui semblait par son geste l'engager à venir vers lui. Elle le regardait, mais avec mépris. Cette héroïne était vêtue comme une jeune fille et tenait à la main un arc semblable à celui des Scythes. Sur ses épaules était une peau de léopard. Pausan., *Phoc.*, c. XXXI.

(2) Suivant Darès de Phrygie, c. XXXVI, à l'arrivée de Penthésilée au secours de Priam, il y eut pendant plusieurs jours un combat acharné où elle fit un grand carnage des Grecs, et sans Diomède, qui ne lui résista qu'avec peine, elle aurait détruit le camp, brûlé les vaisseaux et exterminé toute l'armée. Si l'on en croit Dictys de Crète, l. III, c. XV, Hector avait été au-devant de la valeureuse reine des Amazones, et il fut tué, dans une embuscade, par Achille. Ayant appris à son arrivée la mort de ce héros, le soutien de

que nous a laissés Pausanias sur les peintures de Polygnote et de Panénus, où la belle Penthésilée jouait un rôle, ne nous apprend rien sur la composition d'aucun de ces ouvrages, qui devaient être très-remarquables, et nous n'avons nulle donnée pour tenter la restitution des uns ou des autres, ni même pour hasarder quelque idée sur leur composition. Nous apprenons seulement que Panénus avait représenté Penthésilée mourant entre les bras d'Achille, et comme on sait que ce héros ne combattait que de dessus son char ou à pied, et que l'une des traditions sur la mort de Penthésilée portait qu'elle avait été renversée de son cheval par Achille, il est bien à croire que Panénus offrait le héros à pied au milieu de la mêlée et de la cavalerie des Amazones. Il est de même à présumer que les sujets qui formaient la décoration accessoire d'un chef-d'œuvre aussi célèbre que le fut le Jupiter olympien de Phidias, qui, pendant plusieurs siècles, vit à ses

Troie, elle voulait reprendre le chemin de son pays; à force d'or, Alexandre Pâris la décida à rester. Le prétendu secrétaire d'Idoménée dit qu'on ne savait pas si c'était par amour de la guerre qu'elle était venue à Troie avec ses nombreuses et belliqueuses troupes, ou si c'était à prix d'argent qu'on avait obtenu son puissant secours. Il paraîtrait cependant, d'après le silence d'Homère sur Penthésilée, qu'elle ne parut à Troie qu'après la mort d'Hector. Philostrate, *Héroï*. XIX, p. 749, nie que Penthésilée y soit venue; il peut bien avoir raison historiquement; mais la tradition des arts l'y fait venir et nous sommes obligés de l'admettre. Nous ne pouvons même pas suivre l'opinion de Darès, d'après lequel cette héroïne ne serait arrivée qu'après la mort d'Achille. Il dit que la valeureuse reine battait chaque jour les Grecs et les provoquait au combat. Agamemnon, fortifiant et gardant son camp, empêcha ses troupes de se battre, jusqu'à l'arrivée de Ménélas et de Néoptolème, qui prit les armes de son père Achille et lui rendit les derniers devoirs à son tombeau. Penthésilée dispose alors ses troupes, et pénètre jusqu'au camp des Grecs. Néoptolème marche à sa rencontre à la tête de ses Myrmidons; Agamemnon range son armée en bataille. Le combat fut à outrance; Néoptolème, digne fils d'Achille, répand de tous côtés le carnage; Penthésilée accourt; pendant deux jours, elle et Néoptolème font tomber sous leurs coups un grand nombre de guerriers. Elle blesse Néoptolème, qui la tue et met en fuite vers Troie l'armée de Priam. Suivant Dictys, Penthésilée, après avoir cédé aux instances de Pâris, mit en ordre son armée composée d'Amazones et d'autres peuples; les sagittaires à la droite, l'infanterie à la gauche, la reine au centre avec la cavalerie, elle livra bataille. Ajax détruisit l'infanterie, Achille attaqua la cavalerie; joignant Penthésilée, il la renversa de cheval d'un coup de lance, la saisit par les cheveux et l'entraîna dangereusement blessée. Son casque étant tombé, elle parut, au moment de mourir, d'une telle beauté aux yeux du héros, et il fut si frappé de sa valeur, qu'il ne put s'empêcher de l'admirer et de lui donner des regrets. Il voulait même que, par égard pour sa dignité, son sexe et son courage, on lui élevât un tombeau. Plusieurs chefs des Grecs s'y opposèrent, entre autres Diomède, qui était d'avis que, tandis qu'elle respirait encore, on la livrât aux chiens. Le lâche et ridicule Thersite eut l'atrocité, suivant Eustathe, de l'accabler d'outrages et de lui crever un œil. Achille, indigné, le tua d'un coup de poing. Alors Diomède, furieux de la mort de son parent, prit par les pieds la malheureuse Penthésilée respirant encore, et la précipita dans le Scamandre, ce qu'approuva fort la masse des guerriers grecs, mis en fuite plus d'une fois par la valeureuse reine des Amazones, et honteux d'avoir cédé au courage de ces fières héroïnes.

pieds autant d'admirateurs que d'adorateurs, et qui étaient les productions des plus grands maîtres, des Panénus, des Parrhasius, des Mys, des Agoracrite, durent servir de modèles pour une foule de compositions. La mort de Penthésilée, par Panénus, fut sans doute de ce nombre, et l'on peut, sans trop de hardiesse, admettre que les bas-reliefs très-rares qui la représentent ont été inspirés par la composition de ce grand maître. Ils ne l'auront été qu'en partie et l'on y aurait introduit quelques variantes; car, bien qu'il y ait entre eux beaucoup de ressemblance, il s'y montre aussi bien des différences, et l'on voit que ce ne sont pas des répétitions identiques du même original. Le musée du Vatican possède un de ces bas-reliefs assez bien conservé (1). Mais à travers les dégradations qui rendent, en plusieurs endroits, celui du Musée royal presque méconnaissable, et qui, grâce à l'endroit où il est exposé à toutes les injures de l'air de notre climat destructeur du marbre, le feront bientôt disparaître, on voit que par la richesse de sa composition, le mouvement animé de ses combattans, la variété de ses groupes et le dessin des figures, il était, lors de son intégrité, fort au-dessus de celui du Vatican. Les personnages y sont aussi plus nombreux; il en a vingt-deux, en en comptant quelques-uns dont on n'aperçoit que les têtes. Sur ce nombre il n'y a que six ou sept guerriers; on y trouve aussi quinze chevaux. Il est peu de bas-reliefs où une mêlée de combattans à pied et à cheval soit mieux rendue et plus chaude, et avec plus de variété dans les attitudes. Malgré les mutilations sans nombre et les traces de la dent du temps qui défigurent ce bas-relief, et que ne saurait rendre exactement une gravure au trait, il est aisé de reconnaître çà et là, en y regardant de près, que l'exécution en avait été soignée. Malheureusement ce marbre est en trop mauvais état pour que nous puissions entrer dans l'examen des détails et y arrêter les regards des amateurs qui s'en détournent comme d'un cadavre. Mais on doit cependant leur indiquer, pour les retenir quelques instans, l'abandon de Penthésilée près de rendre l'âme entre les bras d'Achille qui la soutient et qui, en se retournant vers les combattans, semble vouloir suspendre un instant la vivacité

(1) Visconti, *Mus. Pio-Clem.*, t. V, pl. 21. Winckelmann, *Mon. inéd.*, n° 139, donne aussi ce bas-relief tel qu'il était avant d'avoir été restauré; mais il est tellement différent de ce que présente la planche du musée Pio-Clémentin, qu'on ne dirait pas que ce fût le même. Visconti, et il est à croire qu'il est exact, ce bas-relief étant, de son temps, plus à la portée de la vue que du temps de Winckelmann, offre dix-neuf figures ou têtes. Il n'y en a que dix-sept dans les monumens inédits. Ici l'on ne voit que onze chevaux; dans le musée Pio-Clémentin on en compte douze. Les poses et les groupes sont différens; l'une des copies présente comme guerriers des personnages qui dans l'autre sont des Amazones, et là ce sont des vieillards pour des jeunes gens. Bien des détails indiqués dans une des copies ont été omis dans l'autre. Ce bas-relief, reproduit ainsi de manières diverses, était à Rome sur une urne funéraire de la villa dite du *Pape Jules II*, hors la porte du Peuple. Winckelmann en cite un autre avec le même sujet, sur une urne qui appartenait au sculpteur Penna, et une troisième, qui était au casin du jardin Rospigliosi à Rome.

de l'action. Ce groupe, d'un beau développement, serait un bon motif de statue, et il rappelle assez celui de Ménélas enlevant le corps de Patrocle. Ce serait un sujet plein d'intérêt et qui, susceptible des plus belles formes, et d'expressions variées, devrait animer la verve de nos statuaires. On retrouve quelque chose de notre héros combattant du Musée royal dans ce guerrier casqué et nu, saisissant à la bride le cheval d'une Amazone qui s'élance sur lui avec impétuosité. Le mouvement de cette héroïne est animé; on y discerne cependant de la réflexion et une sorte de dignité et le calme de la vraie valeur, et ce groupe est très-remarquable. Le bras gauche du héros, de même que le droit d'Achille, est restauré, et il n'a plus ni cuisse ni jambe gauches. J'avoue que d'après les personnages qui l'entourent, je ne saurais me rendre compte de la direction de ces membres. On pourrait encore, dans différentes parties, citer de bonnes poses et surtout d'heureuses intentions; mais il serait trop difficile de les indiquer. Plusieurs têtes de chevaux sont d'un beau caractère et ils ont du mouvement. Le costume n'offre rien de particulier; on ne trouve qu'une seule *pelta* vers la gauche du spectateur. En général, les Amazones ont le sein droit à découvert; les cheveux de la plupart sont très-longs, et les casques très-simples, à bombe ronde, à frontail, avec un cimier bas et sans panaches. Vers l'angle supérieur à notre droite, une tête extrêmement fruste semble avoir eu les joues enflées. Il y a un reste de main presque à la hauteur de la bouche, et il paraîtrait assez probable que c'était un trompette; car d'après ce que l'on distingue de ses formes et de son costume, ce n'était pas une Amazone, mais un Grec. Son bras gauche est restauré, de même que le droit de l'Amazone, qui termine la composition sur la droite. Elle semble relever une draperie. Il est douteux qu'elle fasse partie du combat, à moins que de ce côté il ne manque quelque chose au bas-relief, qui cependant est déjà bien assez large s'il a fait l'ornement d'un sarcophage. Mais il se pourrait que ce fût une frise et que de ce côté la composition se continuât d'une manière qu'on ne saurait déterminer. Il se peut aussi que cette Amazone soit à l'angle du sarcophage, et que, répondant à une autre qui eût été de l'autre côté, ce que ferait supposer l'arrachement du marbre, elle fût, ainsi que l'autre, en rapport avec des figures sur les faces latérales du monument. Pour en finir, je n'irai pas jusqu'à dire que notre bas-relief a été fait d'après la mort de Penthésilée, représentée par Panénus sur la base du Jupiter olympien, ou d'après des peintures murales de Polygnote à Delphes; mais la composition en est assez bien pour que l'on puisse se hasarder à croire qu'il y a quelque réminiscence ou quelque inspiration des ouvrages de ces grands maîtres; et ce que l'on croira encore plus facilement c'est qu'il eût été fort à désirer que ce monument eût été et fût encore mieux conservé. Ce bas-relief a été publié par Bouillon, t. III, bas-reliefs, *personn. héroïq.*, pl. 20. [Haut. 0^m,929 = 2 pi. 11 po. 3 li. — Larg. 2^m,199 = 6 pi. 9 po. 3 li.]

246. Ajax et Cassandre, n° 288, *marbre grecchetto*, pl. 117.

Ce bas-relief était bien mutilé, ou plutôt il ne restait qu'une partie du haut de la composition; mais c'était la plus intéressante, et elle suffisait parfaitement pour en faire reconnaître à l'instant le sujet. Le bouclier armé de la tête de Méduse au bras d'une femme ou d'une déesse indiquait clairement Minerve. Sa tête manquait, mais un fragment de cimier montrait qu'elle avait été casquée, et l'on voyait d'ailleurs que, levant sa haste de la main droite, elle était dans l'attitude de la menace. A ses pieds, une jeune fille éplorée, les cheveux épars, nue, l'écharpe au vent, ne se défend plus qu'à peine contre les attaques d'un homme d'un âge mûr; il va réussir dans ses coupables tentatives malgré la pudique déesse qui cherche en vain à protéger sa prêtresse éperdue. C'est le locrien Ajax, fils d'Oïlée et de Rhéné, qui, dans la dernière nuit de Troie, poursuit, ivre de carnage et de luxure, Cassandre, la plus belle des filles de Priam et d'Hécube (1); celle par la

(1) Cassandre ou Alexandra était fille de Priam et d'Hécube, et sœur d'Hélénus. Leurs parens les laissèrent un jour dans le temple d'Apollon Thymbréen, où ils passèrent la nuit. Pendant leur sommeil, des serpens, sans leur faire aucun mal, les enveloppèrent de leurs replis, et de leurs langues leur purifièrent les oreilles, ce qui, comme l'on sait, était déjà arrivé au fils d'Amythaon, Mélampus, le plus ancien et le plus célèbre devin de l'antiquité. De même que lui, Cassandre et Hélénus purent comprendre le langage des oiseaux et des autres animaux, et en tirer des présages. Cassandre devint de la plus rare beauté, et elle l'emportait sur toutes les nombreuses filles de Priam; Homère (*Il.* Ω, 699) la compare à Vénus. Si l'on en croit Darès de Phrygie (C. XII), le prétendu secrétaire d'Hector, qu'il est assez amusant de voir décrire les héros grecs et troyens, comme s'il eût effectivement vécu familièrement avec eux, Cassandre était petite, d'une grande blancheur, d'un blond un peu ardent; ses yeux étaient très-brillans, sa bouche charmante. Elle inspira de l'amour à Apollon qui la pressait vivement de l'écouter. Mais elle ne consentit à céder que sous la condition que le dieu des oracles lui accorderait d'abord le don de prophétie. Elle l'obtint et fut infidèle à sa promesse. Le dieu irrité d'avoir été dupe, ce que l'on ne conçoit guère, puisque l'avenir n'avait rien de caché pour lui, ne pouvait plus, d'après les lois de l'Olympe, retirer le céleste présent qu'il lui avait fait. Mais il pouvait se venger, et il ne se refusa pas ce plaisir; tout en laissant à la disposition de celle qui l'avait abusé la connaissance de l'avenir, il en détruisit l'effet, en lui ôtant le pouvoir de persuader. Elle prophétisait, et on ne la croyait pas (Apollod., l. III, c. XII, 5). Prévoyant les malheurs que Pâris et Hélène allaient attirer sur le royaume de Priam, auquel la fille de Tyndare apportait pour dot la ruine et la destruction (Eschyle, *Agam.*, v. 414), elle s'efforça d'empêcher qu'on les reçût à Troie. Elle eût voulu détourner Priam d'une guerre injuste et désastreuse, et du projet d'envoyer ses vaisseaux contre la Grèce (Darès, c. VIII). Ne tenant aucun compte des sinistres prédictions de sa fille, et la traitant comme folle, le vieux roi la fit enfermer (*Idem*, c. XI). Il paraît cependant qu'en secret on l'épiait par ses ordres, et qu'on l'instruisait de ses oracles, dont il ne profitait pas. Cassandre avait le chagrin de voir dans l'avenir l'orage se former et les malheurs qui se précipitaient sur sa patrie, et de ne pouvoir ni les conjurer ni les adoucir par ses sages conseils. Ce fut en vain qu'elle chercha à éloigner de Troie le fatal cheval des

bouche de laquelle parlaient inutilement les dieux, et que n'écoutaient pas les Troyens poussés par le destin à leur perte. Ajax ne fut pas plus sensible aux plaintes et aux menaces de l'infortunée prophétesse. Un jour, sur les rochers du promontoire Capharée, où, jeté par la tempête, il blasphèmera et défiera les dieux, il se souviendra qu'elle lui avait annoncé qu'en punition de son crime et pour la venger il périrait misérablement. Au reste, ces traditions sur Cassandre ne se trouvent pas chez Homère et sont de l'invention des poëtes et des historiens postérieurs, et surtout de Lycophron dans son poëme de Cassandre. Ce qui manque de ce petit bas-relief est à regretter; la composition en est bien; les draperies voltigent avec légèreté. D'après ce qui reste du bras droit de Cassandre, on peut croire qu'elle embrassait les genoux de la déesse dont Ajax s'efforçait de l'arracher. Ce bas-relief n'offre à l'examen que la partie supérieure jusque vers le milieu du corps de Minerve, la saignée du bras droit et le dessous de la poitrine de Cassandre et Ajax sur la même ligne; à partir de là jusqu'en bas, tout est moderne, et il n'est nullement certain qu'en les restaurant on

flancs duquel devaient s'élancer les héros qui allaient la détruire. Au milieu des horreurs du sac et du pillage, Cassandre et Andromaque, éperdues, se refugièrent, selon Darès, c. XLI, dans le temple de Minerve, et auraient été livrées aux Grecs par Antenor et Énée, traîtres à leur patrie. Mais les autres auteurs n'appuient pas cette tradition. Cassandre, qui avait pleuré d'avance sur ses propres infortunes, qu'elle savait ne pouvoir éviter, vit bientôt se réaliser ses funestes prévisions. Elle fut cruellement outragée par Ajax dans ce qu'elle avait de plus cher, sa virginité, qu'elle avait conservée dans toute sa pureté et qu'elle se refusa même de sacrifier au dieu le plus beau de l'Olympe. Elle y aurait peut-être, dans l'intérêt de sa patrie, renoncé en faveur d'Othryonée de Cabetos, tué en combattant vaillamment pour elle par Idoménée (*Il.*, N 365). Cassandre devait aussi, vers la fin du siége, épouser Corœbus, fils de Mygdon, qui était venu au secours de Priam dans l'espoir d'obtenir la main de cette belle princesse. Mais à la fatale nuit de Troie, il périt sous les coups de Pénélée (Virg., *Æn.*, 2, 341-425), ou de Diomède, ou de Néoptolème (Pausan., *Phoc.*, c. 27, 2). Selon Dictys de Crète, ce fut à Eurypyle, roi de Mysie, que Priam, après la mort d'Achille, promit la main de la plus belle de ses filles pour l'attirer à son parti. D'après le même écrivain, Achille lui-même étant venu en secret à Troie, et ayant vu dans le temple de Minerve Hécube, Polyxène et Cassandre, fut frappé des attraits de celle-ci malgré son costume barbare et ses cheveux épars. La fille fatidique de Priam prédit encore, mais avec aussi peu de succès, à Ajax, à Agamemnon et aux autres Grecs, les malheurs qui les assailliraient à leur retour dans leur patrie. On la laissa prédire et on ne la crut pas. Suivant Darès (c. XLII), rendue à la liberté par les Grecs pour s'être toujours opposée à la guerre, elle serait partie pour la Chersonèse avec Hélénus, Hécube et Andromaque; mais cette tradition n'a pas été suivie par les autres écrivains. Dictys, c. XII, la fait emmener captive par Ajax, qui la regardait sans doute comme sa conquête, soit qu'elle eût éprouvé de lui les dernières insultes, soit, ainsi qu'il le jurait, qu'elle fût sortie pure de ses attaques. En général cependant on assure (Hyg., f. 116) que, partagée avec le reste du butin, elle devint l'esclave d'Agamemnon, qui, bientôt épris de ses charmes (Dictys, c. XIII), voulut la substituer à Clytemnestre, ou du moins faire d'elle sa maîtresse. La fille de Tyndare, effrayée de la beauté de Cassandre, le craignit ou feignit de le craindre, et, de concert avec

ait rétabli les figures exactement comme elles étaient. Cependant, d'après les indications fournies par les parties antiques, la restauration est assez motivée. A l'exception du côté droit, de la barbe et des cheveux, la tête d'Ajax est moderne et trop âgée.

Ce sujet prêtait beaucoup aux compositions de la sculpture et de la peinture; aussi les a-t-il souvent exercées chez les anciens. En le représentant, on suivit deux traditions : l'une offrait Ajax coupable du dernier attentat à la vertu de Cassandre; l'autre le montrait prenant les dieux à témoin qu'il ne l'avait pas commis. La composition qui cherchait à exprimer cette dernière tradition était plus chaste que l'autre; mais elle devait être beaucoup moins intelligible. A une époque reculée, probablement vers le VIIIe siècle avant notre ère, lorsque les arts en Grèce en étaient encore à leurs premiers pas, on préféra l'histoire la plus claire et la plus facile à rendre. Elle fut représentée sur le grand coffre ou la *cypsèle* qui, au commencement du VIIe siècle, servit à sauver la vie au fils d'Ération et de Labda, qui prit le nom de Cypselus, et qui, vers 658 av. J.-C., usurpa le trône de Corinthe sur la famille des Bacchiades. On voyait sur ce célèbre coffre, consacré à Olympie, Ajax arrachant Cassandre de l'autel de Minerve, et une inscription ne laissait pas de doute sur le sujet (1). Une peinture du Pécile à Athènes, par Polygnote, représentait les chefs des Grecs rassemblés pour délibérer sur l'attentat d'Ajax (2). Rien dans Pausanias n'indique la manière dont était traitée cette composition. Il nous donne un peu plus de détails sur celle dont le même peintre avait orné la Lesché de Delphes. Ajax debout, son bouclier à la main, jurait sur un autel qu'il était innocent; Cassandre était assise à terre, tenant entre ses mains la statue en bois de Minerve, qu'elle avait probablement, dit Pausanias, entraînée de sa base, lorsque Ajax l'avait arrachée des pieds de la déesse sous la protection de laquelle cette infortunée s'était mise. Le fils d'Oïlée, devant les chefs, jurait sur les membres d'un porc que l'on venait d'immoler (3). Quelques mots de plus sur le nombre et la disposition des personnages de cette peinture, et l'on eût pu tenter de la reproduire. Un bas-relief du Casin de la Villa Borghèse, donné par M. Gerhard (4), est plus complet et d'un meilleur style que le nôtre : il montre Ajax saisissant avec violence, par le bras droit, Cassandre, le sein

son amant Égisthe, elle enveloppa la malheureuse princesse dans le complot ourdi contre Agamemnon, et ils la massacrèrent avec lui (Hom., *Od.*, N 420; Hyg., f. 117). Mais bientôt le sang de la prophétesse méconnue cria vengeance; on lui rendit des hommages divins; il lui fut élevé des temples, des autels, des statues; on se disputa l'honneur de posséder son tombeau. On le disait à Mycènes, et les Lacédémoniens se vantaient de l'avoir à Amyclée. Sa statue était à Leuctres (Paus., *Cor.*, c. XVI, 5; *Luc.*, c. XIX; c. XXVI, 3).

(1) Pausanias, *Él.* I, c. XIX.

(2) Pausanias, *Att.*, c. XV. Les peintures du Pécile, décrétées 490 av. J.-C., après la victoire de Marathon, furent probablement commencées, en 484, par Polygnote, qui ne voulut rien accepter pour ce grand travail. Elles furent terminées par Micon et Panénus, frère de Phidias. Voy. Letronne, *Lettres d'un antiquaire, etc.*, p. 454.

(3) Pausanias, *Phoc.*, c. XXVI.

(4) *Antike bildwerke*, pl. XXVII.

droit nu, ses cheveux se dressant d'effroi, et qui, le genou gauche sur l'autel, embrasse avec force du bras gauche la statue de la déesse dont le brutal héros s'efforce de la séparer. Ce moment, celui du désir effréné, précède ici, comme sur notre monument, l'attentat qui fit comparaître l'impie Ajax devant le conseil des Grecs, et que le chaste ciseau de la sculpture n'aurait osé reproduire. Les peintures de quelques vases représentent aussi la tentative criminelle d'Ajax (1), et on la retrouve sur plusieurs pierres gravées d'un style assez ancien. Notre bas-relief a appartenu à Winkelmann, qui l'a publié *Mon. inéd.*, n° 141. On le trouve aussi dans les *Monumens antiques du musée Napoléon*, t. II, pl. 63; et dans Bouillon, t. III, bas-rel., *personn. héroïq.*, pl. 23. [Haut. 0m,478 = 1 pi. 5 po. 8 li. — Larg. 0m,487 = 1 pi. 6 po.]

246 *bis*. Mort de Priam, n° 793, *sur une urne cinéraire étrusque en marbre*, pl. 214 *bis*.

Pyrrhus, l'impitoyable fils d'Achille, le genou gauche sur un autel, et dans une attitude que des compositions antiques donnent à plusieurs héros, est près de sacrifier à sa vengeance et aux mânes d'Achille l'infortuné Priam, qu'il tient renversé sur l'autel de Jupiter Hercéus, près d'un temple dont on voit le riche entablement. Derrière ce groupe, une furie ailée, ou peut-être une des kérès, ministres de la mort, tient une longue torche. Hécube, ou l'une des Filles de Priam, se jette aux pieds d'un héros d'un âge mûr et couvert de ses armes et de sa chlamyde. Elle l'implore en retournant la tête vers Pyrrhus pour arrêter le coup qui va trancher la

(1) Parmi les scènes du sac de Troie représentées sur le beau vase de Nola, jadis de la collection Vivenzio, aujourd'hui du musée Bourbon à Naples, on voit Cassandre, presque nue, à genoux aux pieds de la statue de Minerve qu'elle embrasse; attaquée par Ajax, l'épée à la main. La déesse semble vibrer sa lance contre l'impie Locrien. D'autres vases l'offrent à peu près avec le même mouvement (Millin, *G. M.*, pl. 168). Le sujet de Cassandre se trouve sur beaucoup d'autres vases; un de la collection Lamberg, Laborde, t. II, pl. 24; un dans Passeri, t. III, pl. 194; — un autre dans Dubois-Maison-Neuve, pl. 18; — sur une coupe de Vulci, de la collection du prince de Canino (Gerhart, *Rapp. volc.; Corr. arch.*, t. II, p. 154, n° 414). — On voit ce sujet sur une amphore de la collection E. Durand, fabrique de Vulci, figures noires; Ajax, Cassandre et Minerve; au revers, Bacchus indien et deux satyres barbus. *Cat. de de Witte*, n° 407; achetée 201 fr. à la vente Durand, 1836, pour le musée Britannique, par M. le Cher Brœnsted, agent du roi de Danemark près du saint-siége. — Une amphore, de la même collection (Vulci, figures noires), avec les mêmes personnages et deux autres nus; au revers, Thésée barbu et le Minotaure, avec quatre jeunes personnages, dont une fille; même *Cat.*, n° 408, a été acquise pour 225 fr. par M. le Cte de Pourtalès-Gorgier. — Sur une autre amphore (Vulci, à figures noires), Cassandre se refugie aux pieds de Minerve qui menace Ajax de sa lance; deux guerriers combattant, un autre s'éloignant; au revers, Hercule combattant l'Amazone Hippolyte; n° 409; achetée 151 fr. par M. Wagner, joailler du roi de Prusse. — Amphore (Vulci, figures noires), Cassandre saisie aux cheveux par Ajax imberbe devant deux de ses sœurs, dont

vie de Priam. Ce héros est Agamemnon ou plutôt le farouche Calchas, que peut faire reconnaître la couronne de laurier qui ceint sa tête. Il assiste froidement au meurtre du roi de Troie comme à un sacrifice qu'exige l'honneur de la Grèce. Près de Calchas, Ulysse, coiffé de son pilidion, n'a pour vêtement qu'une simple chlamyde rejetée sur le dos, et pour arme qu'un bouclier rond. Un autre héros à son côté peut être Diomède. Il est vêtu d'une tunique qui ne descend que jusqu'à mi-jambe et d'un manteau, et son casque élevé est orné de deux aigrettes. Ce bas-relief, rongé par le temps, est dans un très-mauvais état, et tous les contours ont été fortement altérés. Mais, par quelques détails mieux conservés que le reste, il est aisé de découvrir que cette belle composition grecque, travaillée de haut relief, où les figures sont presque détachées du fond, était exécutée avec soin; que le dessin avait de la justesse unie à de la noblesse et à de l'élégance, et ce qui reste doit vivement faire regretter ce qui n'existe plus. On peut aussi faire remarquer l'espèce de frise de bon style qui termine la partie inférieure de ce joli monument. [Long. 0m,703 = 2 pi. 2 po. — Haut. 0m,487 = 1 pi. 6 po.]

La jeune femme couchée sur le couvercle de cette urne funéraire tient à la main gauche une patère dont le fond est orné d'une rosace; sa tête est parée d'une couronne ou d'un diadême; son manteau lui sert de voile, et sa robe sans ceinture montre, ainsi que la coupe, qu'elle assiste à un repas. De pareilles figures rappelaient les *silicernia* ou festins funèbres donnés en famille à la suite des funérailles, et dont les lits de table pour trois personnes ou à trois côtés, les *triclinia* que l'on trouve à Pompéi dans l'en-

l'une tient la statue de Minerve; au revers, un jeune vainqueur aux jeux pythiques, la Victoire, une prêtresse et un prêtre; nº 410; achetée 700 fr. par le Cte de Pourtalès-Gorgier. — Le sujet d'Ajax et de Cassandre n'est pas très-rare sur les pierres gravées, parmi lesquelles nous nous contenterons de citer une pâte antique de la collection du roi de Prusse : *Cassandre poursuivie embrasse la statue de Minerve qui détourne la tête* (Winck., *Cat. Stosch.*, p. 393, nº 334; Raspe, nº 9501). — Une autre pâte antique, *Cassandre assise sur l'autel de Minerve dont elle embrasse le simulacre* (Winckelm., *Cat. Stosch.*, p. 393, nº 333; collection du roi de Prusse; Raspe, nº 9506). Le Mus. Flor. de Gori offre une pierre avec le même sujet, t. II, pl. 31, nº 3; Raspe, nº 9504. — *Ajax enlevant Cassandre en pleurs;* dans le fond, statue de Minerve; collection du roi de Naples (Gori, *Mus. Flor.*, t. II, p. 75, pl. 53; Winckelm., *Cat. Stosch.*, p. 393, nº 337; Raspe, nº 9507).

M. Welcker (*Corr. arch.*, t. V, p. 158), d'après le dessin de ma planche, jette quelques doutes sur toute la partie regardée comme antique dans ce bas-relief; mais, malgré les défauts de composition qu'il fait remarquer avec raison, et ceux de l'exécution, cette partie est certainement antique, et la gravure la rend très-exactement, de même que le charmant bas-relief Jupiter, Junon et Thétis, 26 (*Description*, nº 324); et je ne conçois pas que le savant archéologue puisse suspecter l'authenticité de ce bas-relief, l'une des productions les plus gracieuses que nous ait transmises l'antiquité. Quant à ma planche, je souhaiterais, en général, aux ouvrages d'archéologie, de tous les pays, d'en offrir qui fussent dessinées et gravées aussi bien, et avec un caractère aussi vrai que celles que je dois aux talens de M. Frémy et de M. Normand père.

ceinte des tombeaux, nous transmettent le souvenir. Il pouvait aussi entrer quelques idées religieuses dans ces représentations, et la patère entre les mains de ces femmes eût indiqué qu'elles prenaient part aux festins des dieux. Le style et le travail de cette figure ne ressemblent nullement à ce que représente le bas-relief, et ces deux ouvrages ne peuvent être nés ni de la même main ni de la même école. Au-dessous de la femme, les restes d'une inscription étrusque n'offrent que des noms mutilés. [Long. $0^{m},739$ = 1 pi. 9 po. 4 li.]

247. Iphigénie en Tauride, n° 219, pl. 199.

Lorsque, pour venger la mort de son père Agamemnon, tué, à son retour de Troie, par Clytemnestre et par Égisthe, Oreste, de concert avec sa sœur Électre, se fut souillé du crime affreux de matricide, en trempant ses mains dans le sang de Clytemnestre, les Érinnyes, ou Euménides, les furies, ces divinités vengeresses, si terribles qu'on craignait de prononcer leur nom, s'emparèrent de lui. Attachées à ses pas, ne lui laissant nul repos, portant le trouble dans son âme, offrant, sans cesse, à sa vue égarée le cadavre sanglant de sa mère égorgée, elles agitaient sur lui les fouets, la torche, les serpens dont elles étaient armées pour le supplice des criminels, et elles le poursuivaient de contrée en contrée. Le malheureux Oreste, le fils des rois, l'héritier du royaume d'Argos, victime de son grand cœur, de son amour pour son père et de la fatalité, acharnée depuis les crimes de Tantale, d'Atrée et de Thyeste contre la famille des Atrides, errait sans asyle. Et cependant ce héros, que le peuple avait voulu livrer à la mort, avait été absous par l'aréopage, cet auguste sénat établi, pour ainsi dire, pour juger les dieux, puisque Mars (Arês), meurtrier d'Halirrhothius, fils de Neptune, fut le premier criminel dont la cause y fut plaidée. Il est vrai que, pour le jugement d'Oreste, les suffrages ayant été partagés, il eût été condamné si Minerve n'avait pas ajouté le sien en faveur de l'accusé. Mais les Eumenides aussi, ainsi qu'on le voit dans Euripide (1), avaient fait partie de cet imposant tribunal : leurs avis n'avaient pas été unanimes, et celles de ces sévères déesses qui avaient condamné Oreste le poursuivaient encore de leurs vengeances. Suivi de son cousin, fils de Strophius, le fidèle Pylade, modèle de l'amitié, l'infortuné héros avait été consulter l'oracle d'Apollon, et il ne devait avoir entièrement expié son crime et recouvrer la raison, qu'après avoir enlevé en Tauride, et transporté à Athènes, la statue de Diane, faite de la main des dieux et tombée des ateliers célestes. Après bien des fatigues et des dangers, après avoir franchi les périlleux passages que laissaient entre elles les îles Cyanées et les Symplégades du Pont-Euxin, les deux héros arrivèrent dans la Chersonnèse taurique, terre inhospitalière dont les féroces habitans allaient à la chasse des étrangers, que leur mauvais destin, la cupidité ou des naufrages amenaient dans ces contrées sauvages. Ils les sacrifiaient à leur déesse Diane, qui se plaisait

(1) *Iphigénie en Tauride,* Act. v.

à ces sacrifices humains, et qui, plus tard, à Sparte, dans les Diamastigoses, fera cruellement fustiger, souvent jusqu'à mort, les jeunes gens autour de ses autels. Saisis et liés, malgré leur vigoureuse résistance, par les barbares, qui, craignant leurs puissantes épées, de loin les accablaient de pierres (1), ils sont amenés à la prêtresse, à laquelle on les présente comme des Grecs, et qui se félicitait d'avoir à immoler des victimes de ces peuples dont elle avait tant à se plaindre. Ils ignoraient quelle était cette prêtresse si mal disposée pour eux; elle ignorait aussi qui étaient ses victimes dévouées à la mort, et que rien ne devait y arracher. Cette prêtresse sanguinaire était la douce Iphigénie qui, sur le point de tomber en sacrifice à Aulis, sous le couteau de Calchas, pour procurer des vents favorables à la flotte des Grecs voguant contre Troie, avait été enlevée par Diane qui avait confié à ses innocentes mains le soin de son temple, de sa statue et de ses cruels sacrifices. La vue de ces étrangers émut cependant Iphigénie; ils étaient d'Argos : elle aussi y était née; ils allaient périr, et par sa main, et elle avait été sur le point de voir trancher sa vie, si un prodige ne l'avait sauvée. Peut-être, en accordant sa grâce à l'un de ces malheureux, pourrait-elle faire parvenir par lui de ses nouvelles à Argos, et en avoir de sa famille, dont elle ignore le sort et qui la croit perdue à jamais. Sa sœur Électre, et surtout son frère chéri, son Oreste, lui reviennent à la pensée et l'agitent. De part et d'autre les questions se pressent et prennent plus d'intérêt; quelques mots écrits sur des tablettes par Iphigénie, et que doit remettre à Oreste celui qu'elle sauvera, hâtent le dénouement de cette scène touchante : bientôt la reconnaissance a lieu; il n'y a plus de doute; c'est Oreste son frère à qui elle écrivait, et qu'elle allait immoler; c'est Iphigénie que retrouve Oreste après tant de malheurs. A l'instant on concerte les moyens de s'échapper de cette contrée barbare : Iphigénie trompera le roi Thoas; s'il le faut, on le tuera. Sous le prétexte de purifier l'image de la déesse souillée par les regards profanes des étrangers qui se sont avoués coupables d'un meurtre, on la portera à la mer qui purifie le corps et l'âme de toutes les souillures; on partira avec la déesse sur le vaisseau que les héros ont laissé près du rivage. Tout le plan s'exécute; Thoas, sans soupçon dans sa confiance en Iphigénie, prête la main à toutes ses ruses; il donne ses gardes pour escorte. On arrive à la mer; on s'embarque, et au moment où Thoas, apprenant qu'il a été joué, veut poursuivre ces étrangers qui enlèvent sa déesse et sa prêtresse, et reprendre ses victimes, Minerve apparaît, arrange tout, et le roi scythe, instruit par la déesse de la volonté des dieux, ne pense plus à s'opposer au départ d'Iphigénie, d'Oreste, de Pylade et du simulacre de Diane.

(1) Cette espèce de chasse, que les barbares font d'Oreste et de Pylade, est décrite d'une manière très-animée par Euripide dans son *Iphigénie en Tauride.* On les voit, comme les sauvages de l'Amérique chassant le bison, former autour des héros qu'ils n'osent approcher, et contre lesquels ils lancent des pierres, un grand cercle qu'ils resserrent peu à peu, et lorsqu'ils ont brisé en partie leurs armes à coups de pierres, ils se jettent sur eux, s'en emparent et les garrottent pour les amener vivans à leur prêtresse et les offrir en sacrifice.

Telle est la marche de l'Iphigénie en Tauride d'Euripide. Notre bas-relief semble en offrir le commencement et la fin; mais avec quelques variantes introduites par le sculpteur. Il n'a d'ailleurs pas pris de scènes qui se passent sur le théâtre; ce sont celles qui ne sont qu'en récit dans Euripide. Oreste, au rapport d'un campagnard, en arrivant sur le rivage, est saisi d'un accès de phrénésie, il tombe entre les bras de son cher Pylade; près de lui une Euménide tient à la main son fouet et sa torche allumée; elle n'a pas encore abandonné sa proie. Sa robe courte et légère, son écharpe voltigeant et l'entourant en guise de ceinture, pour lui laisser les mouvemens plus libres, peuvent indiquer la rapidité de sa marche. Il est presque inutile de faire remarquer que cette Euménide est sous la figure d'une jeune fille. On sait que la sculpture antique ne donnait pas des traits effrayans à ces filles sévères du Tartare. En les représentant jeunes, on pouvait indiquer que la justice des dieux était active, ne vieillissait pas, et qu'elle était toujours prête à poursuivre les coupables; il y en avait assez pour qu'elle eût besoin d'être jeune et active. Oreste tient encore l'épée qui lui servit à écarter pendant quelque temps les Scythes qui l'assaillirent à son arrivée sur le rivage.

La scène de notre bas-relief à la suite de la première n'est racontée qu'à la fin de l'Iphigénie d'Euripide. La jeune prêtresse, la tête baissée et avec l'expression de la tristesse, tient entre ses mains le simulacre de Diane enveloppé d'un voile. Et c'est ainsi que, dans son entretien avec Thoas, elle lui annonce qu'elle voilera la déesse, de crainte de nouvelles souillures lorsqu'elle ira la purifier à la mer. Ce voile n'empêche pas de reconnaître que ce simulacre, tombé du ciel, n'est qu'une tête posée sur une espèce de gaîne ou de poteau, forme la plus ancienne des statues en bois des divinités grecques, et qui a beaucoup de rapport avec les figures funéraires des Égyptiens. Iphigénie semble attendre avec anxiété l'issue du combat entre Oreste et deux des satellites de Thoas. Car ce n'est peut-être pas ce roi, ainsi que je l'avais cru d'abord (descript. n° 219) que l'on voit terrassé et levant sa main gauche entourée de son manteau comme pour montrer qu'il est sans défense et qu'il demande la vie. Le costume de ces deux combattans ne me semble annoncer que des guerriers d'assez bas étage. Ce n'est pas cependant que les statues de rois barbares qui nous sont parvenues ne soient vêtues avec presque autant de simplicité. Mais ce qui me porterait à croire que ce n'est pas Thoas, ou du moins à concevoir des doutes sur ce point, c'est que chez Euripide il ne se bat pas contre Oreste; qu'il est retenu dans son palais par Minerve, et que, d'après le conseil de la sage déesse, il consent de bonne grâce à laisser ses victimes lui échapper. Ce bas-relief représenterait donc ou rappellerait en abrégé l'Iphigénie en Tauride d'Euripide, et comprendrait de même l'arrivée d'Oreste dans cette contrée et son départ avec Iphigénie et la statue de Diane. D'un côté, ce héros nous est offert sous le coup du châtiment, suivi d'une Euménide; de l'autre, elle l'a abandonné, et il est sur le point d'avoir entièrement expié son meurtre, après avoir exécuté les ordres de l'oracle de Delphes, et d'être délivré de ses maux.

Sous le rapport de l'exécution, ce monument ne décèle pas une main

très-habile; mais la composition annonce certainement que c'est la copie d'une bonne production originale. Le groupe d'Oreste et de Pylade, celui des combattans, sont bien disposés; la figure d'Iphigénie, de même que celle de l'Euménide, sont ajustées avec goût, et Iphigénie surtout, par son élégante simplicité et son attitude naïve, offrirait un charmant motif de statue. Winckelmann, *Mon. inéd.*, n° 149, a donné ce bas-relief, ainsi que Guattani, t. III, p. 81; il est aussi dans Bouillon, t. III, bas-reliefs, *person. héroïq.*, pl. 23 *bis*.

248. Mort de Clytemnestre ou Oreste et Pylade, n° 388, pl. 202.

Il faut que le curieux bas-relief que nous offrons ici ait éprouvé bien de cruelles vicissitudes depuis le temps où, dessiné par Pietro Sante Bartoli pour son *Admiranda*, pl. 52, il contenait neuf personnages de plus que nous n'en voyons aujourd'hui, et par conséquent quatorze de plus; car sur les neuf que présente notre monument, il n'y a que les trois figures sur notre droite et la tête derrière la draperie qui soient antiques; le reste est moderne et fait d'après la planche de l'*Admiranda*. Mais c'est ainsi que ce fragment restauré nous est parvenu de la Villa Borghèse, où il était placé dans la façade postérieure. D'autres collections, et entre autres celle du Vatican (1), possèdent beaucoup plus complète, et même entière, cette grande composition, qui, d'après les énergiques peintures d'Eschyle, d'Euripide, représente les vengeances qui ensanglantèrent la maison des Atrides lorsque Oreste et Électre massacrèrent leur mère Clytemnestre et son amant Égisthe, meurtriers de leur père Agamemnon. Il est inutile de reproduire ici ces scènes atroces de carnage, qu'Anacréon avait bien raison de ne pas vouloir faire graver sur sa coupe : c'eût été pour ainsi dire boire le sang, et d'ailleurs elles ont disparu de notre bas-relief, et il serait aussi superflu de rappeler que les furies vengeresses des crimes ne tardèrent pas à poursuivre Oreste. Sur les monumens, on ne s'en est pas tenu au nombre de trois au-

(1) *Mus. Pio-Clem.*, t. V, pl. 22. — Ce bas-relief, autrefois de la collection Barberini (Winckelm., *Mon. inéd.*, n° 148), très-beau par son exécution, et l'un des plus curieux que l'on connaisse par la richesse de son sujet et de sa composition, est entier et contient treize personnages. Dans sa partie de droite, il a les plus grands rapports avec le nôtre; mais le trépied y est bien conservé. Notre fragment ne peut pas avoir appartenu à une répétition de celui-là. La jambe gauche de notre jeune homme à genou est entière et ne permettrait pas que Clytemnestre eût la même pose que celle du Vatican, dont le bras étendu et écarté du corps passerait par dessus cette jambe, ce dont notre bas-relief n'offre pas de traces. On voit que notre monument, lorsqu'il était dans son intégrité, et celui du musée Pio-Clémentin, devaient offrir, avec des parties presque semblables, d'autres qui étaient très-différentes; c'était le même sujet traité de manières diverses. On trouve dans la galerie Giustiniani, t. II, n° 130, un bas-relief presque pareil à celui du Vatican, ce qui indiquerait peut-être qu'il y eut quelque type original célèbre que l'on copiait ou dont on s'inspirait en y introduisant quelques variantes. Winckelmann n'avait pas reconnu le sujet de ces compositions; il y avait vu la mort d'Agamem-

quel on les réduit ordinairement : elles auraient eu trop à faire pour tous les crimes qu'elles avaient à punir, et probablement on aura suivi Eschyle, qui, dans ses effrayantes Euménides, précipite sur le matricide Oreste un grand nombre de furies. Dans notre fragment, de même que sur le bas-relief du Vatican, une ample draperie est soutenue par des Hermès. M. Héeren avait cru que cette draperie était celle qui recouvrait la couche d'Agamemnon, et dans laquelle il fut enveloppé et massacré; mais Visconti pense, et nous croyons avec raison, qu'ici, comme à d'autres bas-reliefs, ces draperies servent à désigner l'intérieur d'un palais. D'ailleurs, pour tuer par surprise Agamemnon, Clytemnestre lui présenta au sortir du bain une large tunique dont on avait cousu les ouvertures, et, ne pouvant s'en débarrasser, il fut livré sans défense aux coups de ses meurtriers. Des peintures de vases présentent cette horrible scène. Ce qui a été ajouté à notre fragment nous montre Clytemnestre étendue à terre et qui vient d'être tuée; le serpent qui se glisse vers son sein est l'emblème des remords qui la dévoraient après le meurtre de son époux. Oreste et Électre, sa complice, semblent, non contens de leur crime, fouler aux pieds leur mère; Oreste pose le pied gauche sur la cuisse; Électre sur l'épaule de Clytemnestre. A genoux près de celle-ci, un vieillard et un jeune homme semblent s'intéresser à son triste sort. Le vieillard du Vatican diffère du nôtre : il paraît enlever un autel. Visconti croit que c'est le pédagogue d'Oreste qui emporte l'autel de la maison d'Agamemnon pour qu'il ne soit pas souillé par le sang. Mais ce personnage paraît bien jeune pour être l'instituteur d'Oreste, héros déjà tout formé et en état d'accomplir de pareils exploits. Et un pédagogue n'eût peut-être pas été représenté presque nu comme le sont le jeune homme du bas-relief du Vatican et le nôtre. Dans celui qui a servi à restaurer autrefois notre fragment, il n'y a pas d'autel. La tête que l'on aperçoit derrière la draperie est celle de l'une des furies qui vont poursuivre Oreste. Le monument du Vatican laisse voir un des serpens qu'elle tient à la main. C'est à ce jeune homme et à cette furie que se termine l'action qui se passe dans le palais; le reste est en dehors, et, quoique Oreste y porte ses

non et de Cassandre. Mais les furies qui s'attachèrent aux pas d'Oreste sont si célèbres dans la mythologie et dans les poëtes, qu'actrices dans ces scènes, elles devaient suffire pour y faire reconnaître ce héros. Visconti attribue la découverte du véritable sujet de ces bas-reliefs à M. Harold Héeren de Breme, qui, très-jeune encore le trouva à Rome en 1786, et fit paraître un opuscule intitulé *Commentatio in opus antiq. Mus. Pio-Clem.; Roma* : Fulgoni; in-8°, en 1788. Le savant Eckhel, qui depuis est devenu le législateur de la numismatique, sans connaître l'ouvrage ni l'opinion de M. Héeren, interpréta de la même manière que lui ces compositions dans son *Choix de pierres gravées du cabinet impérial de Vienne, etc.*, pl. 20. Visconti, dans son immortel musée Pio-Clémentin, donne de grands éloges à ces deux savans, et, adoptant leurs explications, il ne fait qu'y ajouter quelques particularités qui leur avaient échappé. Il cite aussi un autre bas-relief, alors inédit, avec le même sujet, dans l'escalier du palais des *Circi alla pedacchia* à Rome, et dans lequel Électre lance à la tête d'Égisthe le marche-pied du trône qu'il a usurpé sur Agamemnon. Visconti donne ce bas-relief *Mus. Pio-Clem.*, t. V, pl. A, et il est dans la galerie mythologique de Millin.

regards, la scène où il se trouve ne se lie pas avec celle que nous venons de voir. Il est à Delphes et a déjà consulté l'oracle pour apprendre de lui la manière de se purifier et d'expier son crime. Il s'est présenté devant Apollon avec une de ces branches de laurier ou de verveine entourées de bandelettes sacrées que portaient les supplians en invoquant les dieux. De la main gauche qui lui manque dans notre bas-relief, et que celui du Vatican a conservée, il embrassait le trépied fatidique dont il espérait un oracle favorable, et de l'autre, qui s'est aussi perdue, il tenait son épée. Quoique cette extrémité de notre monument soit très-dégradée, cependant on peut, dans la forme générale, reconnaître des traces de celle du trépied sur lequel Oreste portait la main, et dans le haut l'on retrouve des indications de la branche, ou, pour parler comme les Grecs, de l'*érésione* qu'il tenait. Touché du désespoir et des remords du fils d'Agamemnon, le dieu de Delphes a, pour quelques momens, assoupi les furies. C'étaient ces terribles Euménides, ces filles infatigables du Styx que, sur le théâtre d'Eschyle, on entendait dormir et ronfler d'une manière effrayante. Ici nous ne voyons qu'une des sévères déesses; le sommeil l'a saisie : mollement étendue à terre, elle est sur le point de laisser échapper de ses mains et sa torche près de s'éteindre, et son serpent dont le sommeil a calmé les sifflemens et la fureur. Oreste semble marcher avec précaution et craindre de réveiller l'inflexible Érinnye et le terrible exécuteur des supplices qu'elle inflige. Le bas-relief du Vatican offre plusieurs autres Euménides; mais séparées de celle-ci, elles sont à l'extrémité opposée. Si elles ne sont pas réunies comme elles devraient l'être, il est aisé de voir, ainsi que le pense Visconti, que le bas-relief original devait être sur un monument circulaire où tous les personnages se touchaient et où rien n'indiquait d'une manière positive le commencement et la fin de la composition. En le copiant sur une surface plane, le sculpteur, inattentif ou peu instruit, aura séparé, sans s'apercevoir qu'il commettait un contre-sens, des personnages qui devaient rester ensemble et se grouper. C'est ce qui est arrivé à plus d'un bas-relief copié d'après des vases ou des bases circulaires; et c'est ce qui arrive encore lorsqu'en dessinant on développe des bas-reliefs circulaires, et que l'on ne saisit pas bien où commence et où finit la composition. Le dessin ferme et soutenu de notre fragment, la manière dont sont groupées les figures, la souplesse et l'abandon de l'attitude de l'Euménide, font vivement regretter qu'il ne nous ait été transmis qu'une si faible partie de ce grand et curieux bas-relief. Winckelmann, *Mon. inéd.*, t. II, n° 148, a publié deux sujets dont la composition a beaucoup de rapports avec le nôtre, dont il parle aussi. — *Villa Borghèse;* — Bouillon, t. III, bas-reliefs, *personn. héroïq.*, pl. 23 *bis*. [Haut. 0^{m},839 = 2 pi. 7 po. — Long. 1^{m},780 = 5 pi. 5 po. 9 li.]

249. Ulysse chez Polyphème, n° 451, pl. 223, *marbre*.

On n'est pas d'accord sur le sujet de ce bas-relief qui faisait l'ornement d'une petite fontaine dont la vasque cannelée subsiste encore en partie. Ce ne serait pas s'exprimer avec justesse si on se bornait à dire que les mo-

numens de ce genre sont rares; car on ne connaît que le nôtre et celui du Vatican, publié par Visconti (1); et quoique celui du Musée royal soit en mauvais état et d'un travail peu soigné, on y reconnaît une main plus habile et un meilleur style que sur le monument du Vatican. Ces vasques en forme de trépieds, entre les montans desquels sont des groupes de figures, rappellent, sous le rapport de l'idée et non du style, les grands et antiques trépieds, tels que ceux d'Amyclée décrits par Pausanias, et sous lesquels étaient des statues de divinités. La composition de notre monument, en partie mutilé, se prête, ainsi que nous venons de le dire, à plus d'une explication. Si la tête du personnage principal existait encore, peut-être rendrait-elle la question plus facile à résoudre. Malheureusement elle est moderne, ainsi que le bras droit dont il n'est pas certain que la direction soit celle de l'antique. Et il se peut aussi que l'on n'ait pas donné à cette tête le caractère de celle qu'elle a remplacée, et dont il ne reste plus, à la partie inférieure, que quelques mèches de la barbe qui ont suffi pour indiquer que ce personnage en avait une très-fournie. Bien que ces mèches soient très-peu de chose, peut-être serviront-elles à appuyer et à prouver l'opinion que j'ai déjà émise sur ce sujet dans la description du Musée royal (éd. de 1830). Il est singulier que ni Visconti, qui donne ce bas-relief (2) dans ses planches supplémentaires, ni M. de Saint-Victor, ingénieux interprète du musée Bouillon (3), n'aient fait attention à la forme de ces mèches, propre cependant à fournir des indications ou des probabilités sur ce curieux sujet, et qui aurait dû diriger la restauration de la tête et lui faire donner un autre caractère. Les restitutions qu'ont subies les deux autres personnages sont moins importantes, et il suffira de les indiquer : la tête de celui qui est en arrière, la cuisse ainsi que la jambe gauches de l'homme sur le devant à notre gauche sont modernes.

Visconti pense que ce bas-relief offre Hercule vainqueur de Cacus, et à qui les habitans du mont Aventin, où était le repaire de ce monstre, le fléau de la contrée, rendent grâces de la victoire qui les en a délivrés. D'après cette explication, Hercule, assis sur les rochers qui couronnaient l'antre de Cacus, l'en tirerait pour montrer son cadavre au peuple qu'il désolait par ses rapines.

M. de Saint-Victor nous semble tout à fait disposé à admettre cette manière d'interpréter ce sujet, et il ajoute même quelques motifs à la courte description de l'auteur du musée Pio-Clémentin; nous les examinerons tout à l'heure. Certainement, au premier aspect, cette explication paraît très-plausible, et l'opinion de Visconti est d'une telle autorité à mes yeux, que je suis très-porté à craindre qu'il n'ait raison. Je me consolerais même de la voir l'emporter sur celle que j'ai émise dans la description du Musée royal, en pensant que les sujets mythologiques romains sont si rares parmi ceux des bas-reliefs antiques, que ce serait un honneur pour notre collection d'en posséder un de plus. Car, en ce genre, nous n'avons que l'arrivée

(1) *Mus. Pio-Clem.*, t. V, pl. 15.
(2) *Ibid.*, t. V, pl. A, 4.
(3) T. III, bas-rel., *personn. héroïq.*, pl. 23.

d'Énée à l'embouchure du Tibre, sur la plinthe de la belle statue de ce fleuve. Mais plusieurs considérations me font naître des doutes sur l'explication de Visconti; sont-ils fondés? c'est ce dont on va juger.

Il me semble d'abord qu'en restaurant la tête du personnage assis on ne lui a pas donné le caractère que, d'après les mèches qui restent de la barbe, devait avoir l'antique. Ces mèches assez longues, s'écartant l'une de l'autre, légèrement recourbées, indiquent une barbe en désordre qui n'est pas ramassée, compacte et telle que celle que l'on donne à Hercule, dont la barbe, de même que les cheveux, est toujours serrée, à petites boucles, signe de l'idéal de la force. C'est aussi suivant cette idée que la restauration ou la restitution de cette tête a été faite; mais aussi cette barbe crépue n'est-elle pas en harmonie avec ce qu'il en existe encore de l'antique. On a donc, du moins je le pense, fait un Hercule d'un personnage qui autrefois n'en était pas un. M. de Saint-Victor a cru trouver un argument décisif en faveur de ce héros dans la patte de lion que l'on voit à la partie inférieure du bas-relief, et qu'il a cru appartenir à la peau de lion que, selon son usage, il aurait eue avec lui, et dont, au reste, on n'aperçoit pas de trace. Mais il a échappé au savant interprète du musée Bouillon que cette patte de lion n'est que l'extrémité d'un des supports de cette vasque, qui était soutenue par un trépied comme celle du musée du Vatican que nous avons citée plus haut; et dans notre bas-relief, immédiatement au-dessus du fragment de la patte de lion sur la panse de la vasque, on voit quelques arrachemens d'ornemens à l'endroit où devait aboutir ce support. Il y a même mieux, ce fragment était autrefois plus considérable. D'après la planche du musée Pio-Clémentin, qui donne notre bas-relief, il y avait au-dessus de cette patte une tête de bélier qui s'y ajustait comme ornement, ce qui décide en faveur du support.

M. de Saint-Victor pense aussi qu'une petite figurine sans bras et drapée que l'on aperçoit à notre gauche, à l'extrémité supérieure du bas-relief, que j'ai cru et que je crois encore être un petit simulacre de Minerve, n'est qu'une figure ornementale d'un pilier, et qu'elle devait être répétée de l'autre côté. Mais cette figure est placée beaucoup trop bas pour avoir pu appartenir à un des supports de la vasque et entrer dans la décoration de son chapiteau. On peut en juger par ce qui reste de l'autre support, tellement dégradé qu'on n'y reconnaît plus que la place et la hauteur.

Quant au personnage où l'on a voulu voir Cacus tiré de sa grotte par Hercule, il m'est impossible de reconnaître ce monstre d'une taille effrayante, fils de Vulcain et de Méduse, qui vomissait feu et flamme, et qu'Alcide eut tant de peine à terrasser et à tuer, dans ce jeune homme qui n'est pas plus grand que les autres acteurs de cette scène, et plus petit qu'Hercule, auquel les mythographes ne donnent pas une très-haute taille. Et d'ailleurs l'invincible fils de Jupiter retira mort Cacus de son antre; ici, ce jeune homme ne l'est pas. Par toute l'attitude de son corps, par la main gauche sur laquelle, en défaillance, il s'appuie, on voit que, saisi par une main à laquelle rien ne peut résister, il est près d'expirer de terreur. Toutes ces considérations m'empêchent d'admettre que le

fragment de ce curieux bas-relief, si maltraité par le temps, représente la victoire d'Hercule sur Cacus.

Notre composition s'adapte donc mieux, à mon avis, dans toutes ses parties, au sujet d'Ulysse dans l'antre de Polyphème. Le cyclope est d'une taille élevée et qui annonce une force extrême; il n'était pas permis à la sculpture d'en faire un énorme géant, qui déracine d'une main les plus hauts pins comme le représente la poésie d'Homère, de Virgile et du Poussin. Son corps penché n'indiquerait-il pas qu'il a déjà ressenti les enivrans effets de la liqueur traîtresse qu'Ulysse lui a fait savourer à longs traits, et que va lui verser encore un de ses compagnons qui tient une outre. On voit que, n'étant pas assez sûr de l'état d'abrutissement de Polyphème, il ne s'avance qu'avec réserve et timidité. Le jeune homme, sur notre droite est bien un compagnon d'Ulysse, dont le cyclope s'apprêtait à faire un horrible repas, et que sa main affaiblie ou relâchée par l'ivresse va laisser échapper. Sur notre gauche est Ulysse, dont tout l'ensemble est en très-mauvais état, et qui semble porter toute son attention sur l'effet que produit le vin de Maronée qu'il a fait boire à Polyphème. Quant à la petite figure qui me paraît une Minerve, autant que l'on en peut présumer d'après son état de dégradation, je ne dis pas que ce soit une figure de cette divinité qu'eût emportée le roi d'Ithaque, ainsi qu'Anchise ses Pénates, et qu'en entrant dans l'antre de Polyphème il l'y eût placée comme une sauvegarde; mais le langage figuré du bas-relief autoriserait à y voir une manière d'exprimer et de rendre, pour ainsi dire, visible la protection que la déesse de la sagesse n'avait cessé d'accorder à Ulysse. Telles sont les raisons qui me font penser que ce bas-relief représente ce héros chez Polyphème. Au reste, M. de Saint-Victor s'est trompé en attribuant cette opinion à Visconti, qui, dans son musée Pio-Clémentin et sa description du Musée royal, est tout à fait pour Hercule et Cacus. Mauvaise ou bonne, cette interprétation est de moi, et je crois pouvoir la garder. Ce monument vient de la Villa Borghèse. [Haut. 0^m,670 = 2 pi. 0 po. 9 li. — Larg. 0^m,457 = 1 pi. 4 po. 10 li.]

250. Ulysse consultant Tirésias, n° 298, pl. 223, *marb. grec.*

Lorsqu'Ulysse, pressé par les compagnons de ses courses aventureuses, encore plus que par le désir de revoir sa Pénélope et sa chère Ithaque, que lui faisaient un peu oublier les plaisirs dont l'enivrait la divine Circé, voulut enfin quitter l'île délicieuse où elle le retenait depuis un an, il en sollicita la permission de la déesse. Elle y consentit; mais elle avertit en même temps le héros de tout ce qui lui restait encore à faire avant que le destin lui accordât la fin de ses longs voyages et le retour dans sa patrie. Il devait d'abord descendre au sombre empire de Pluton, et après avoir offert les sacrifices indispensables pour se présenter chez les dieux et chez les ombres, il consulterait sur son sort le divin Tirésias, auquel Jupiter avait accordé, même au séjour des morts, de lire dans l'avenir et de prononcer d'infaillibles oracles. Fût-ce avec la protection et par l'ordre des dieux, ce

n'était pas chose facile de pénétrer à travers les myriades d'ombres légères qui peuplaient les demeures infernales. Avides de connaître ce qui se passait dans le monde qu'elles avaient quitté pour un séjour plus heureux, elles se précipitaient avec la plus bruyante curiosité sur le mortel auquel les dieux avaient accordé, de son vivant, l'insigne faveur de visiter les retraites qu'entouraient l'Achéron, le Cocyte et le Phlégeton. « Après avoir « creusé une grande fosse, dit la divine Circé, et y avoir fait couler le sang « de deux agneaux, tu tireras ton épée, et la plaçant sur ta cuisse tu en « menaceras les ombres pétulantes qui, comme des mouches insatiables, « se précipiteront pour boire le sang, et tu ne les laisseras approcher que « lorsque Tirésias en aura bu et qu'il t'aura dévoilé ton avenir. » Ulysse, poussé par un vent favorable que lui avait envoyé Circé, traversant la vaste mer, arriva bientôt aux confins du ténébreux empire. Il ne manqua pas d'exécuter de tout point ce que lui avait prescrit la fille du Soleil. Notre bas-relief nous le présente au moment où, ayant évoqué l'ombre de Tirésias, et lui ayant laissé boire à longs traits le sang des victimes, il interroge l'auguste devin. Le pied gauche posé sur un rocher au bord de la fosse et aux portes des enfers qu'entourent de hauts rochers, il est dans l'attitude de l'attention; la tête antique qui n'existe plus devait sans doute l'exprimer. Son épée à la main, il semble, en quelque sorte, forcer Tirésias de lui dévoiler l'avenir. Il paraît que les devins des temps héroïques aimaient à être forcés de rendre leurs oracles. On voit Protée ne céder qu'à la violence lorsqu'on venait le consulter, et ce n'était presque jamais de leur plein gré que les Pythonisses annonçaient la volonté des dieux. Tirésias paraît ici comme un personnage divin; il s'appuie sur son long sceptre d'or. Sa main rapprochée de son front auguste semble indiquer qu'absorbé par ses réflexions, il scrute toute la profondeur de ses pensées; il a perdu la vue, rien ne distrait ses méditations, et le passé, le présent, l'avenir, se déroulent devant lui et n'ont rien de caché à son esprit. Tel nous le présente Homère, tel il paraît devant Ulysse. C'était ainsi qu'avaient dû l'offrir dans leurs belles peintures Polygnote, dans la Lesché de Delphes, et Nicias, au Pécile d'Athènes (1). On donnait autrefois à Tirésias, de même qu'aux autres devins, un manteau en forme de filet nommé *agrenon* (2), et qui, sans doute, était un emblème de leurs réponses captieuses. Le manteau qui l'enveloppe ici et lui sert de voile n'est pas de ce genre, et il est tel qu'on le voit ordinairement à des prêtres, et surtout aux sacrificateurs. Ce bas-relief, autrefois de la belle collection Albani, est remarquable par la justesse et le naturel des poses, par le beau jet des draperies et par son exécution. La main et le poignet gauches de Tirésias sont restaurés, ainsi que la jambe et le ge-

(1) Winckelmann pensait qu'une tête du musée Capitolin, t. Ier, pl. 7, ceinte du *strophium*, et dont les yeux sont fermés, est celle de ce devin. Il est inutile de dire que ce ne pourrait être qu'un portrait de convention, tels que ceux d'Ulysse, de Ménélas et même d'Homère. D'autres y ont vu un Héraclite qu'on représentait les yeux fermés à cause de ses pleurs continuelles; d'autres, un Épiménide qui dormit, dit-on, pendant quarante ans.

(2) *Pollux onom.*, l. IV. c. CXVI.

nou droits d'Ulysse, et son avant-bras droit avec la main; mais l'épée est antique. Voy. Winckelmann, *Mon. inéd.*, n° 157; *Hist. de l'art.*, éd. allem., t. VI, p. 94; *Monum. antiq. du mus. Napoléon*, t. II, p. 64; Bouillon, t. III, bas-reliefs, *personn. héroïq.*, pl. 23. [Haut. 0m,597 = 1 pi. 10 po. 1 li. — Larg. 0m,639 = 1 pi. 11 po. 3 li.]

Minerve, par-dessus toutes ses nymphes, chérissait la belle et sage Chariclo, mère de Tirésias; l'ayant toujours près d'elle dans son char, il n'y avait pas sans Chariclo de plaisir pour la déesse. Se baignant un jour avec elle, sur le midi, dans l'Hippocrène, fontaine divine de l'Hélicon, il arriva qu'en chassant, Tirésias, auquel poussait déjà de la barbe, passa, par hasard, en cet endroit. Pressé par la chaleur et la soif, il vint à cette fontaine pour s'y désaltérer, et vit, malgré lui, ce qu'il n'était permis à aucun mortel de voir, Minerve sans nul vêtement, et malgré elle aussi la déesse fut obligée, pour son honneur, de le priver de la vue. Ce fut en vain que Chariclo fit retentir ses cris et ses plaintes et qu'elle reprocha à Minerve son peu d'amitié pour elle; la déesse se justifia de son mieux : ce n'était pas de son gré qu'elle avait enlevé la vue à ce jeune homme, au fils de son amie; le destin, les ordres immuables de Saturne l'avaient contrainte à cette rigueur, et l'arrêt était irrévocable; en filant les jours du fils de Chariclo, les Parques l'ont poussé à ce malheur. Minerve lui prédit le sort d'Actéon, qui un jour, ainsi que sa famille, désirera bien en être quitte pour être aveugle après avoir vu Diane nue au bain. Pour dédommager Tirésias et sa mère, la déesse le rend le plus habile des devins, et elle lui donne un bâton pour guider ses pas, bâton sans doute magique, divin, et qui devait parfaitement, pour Tirésias, remplacer l'usage de ses yeux. C'est du moins ce que certifie Phérécyde. Cependant, d'après Euripide, *Phœn.*, v. 837, c'était la fille de Tirésias qui lui servait de guide, comme Antigone à Œdipe. Ce bâton ou *skeptron* de Tirésias, ainsi que le nomme Homère, *Od.* Λ, 91, était le bâton des augures. Ne l'a-t-on pas renouvelé de nos temps, avec toutes ses merveilles, par la baguette divinatoire. La déesse assura aussi à Tirésias une longue vie, et, après sa mort, reçu avec honneur dans le sombre empire de Pluton, il devait continuer à y prédire l'avenir. Voy. Callimaque, *Lavacr. Palladis*, v. 55 et suiv., et les notes de Spanheim. On trouve dans Eustathe, *Od.* K, v. 491, p. 1665, une autre cause de la cécité de Tirésias. Se promenant sur le mont Cithéron, il voulut séparer deux serpens qui se battaient, ou, selon d'autres, qui s'étreignaient amoureusement : aussitôt il devint femme. Depuis, il retrouva son ancien sexe. Un jour Jupiter et Junon, dans leurs éternels loisirs, se disputaient sur le plaisir : le dieu soutenait que sur ce point la femme était mieux partagée que l'homme; Junon maintenait le contraire. Appelé comme arbitre pour décider, avec connaissance de cause, ayant passé et repassé d'un sexe à l'autre, cette grave question des maîtres de l'Olympe, Tirésias donna raison à Jupiter, et il soutint que sur dix parties dont se composait le plaisir, la femme en avait neuf. Furieuse d'avoir été déclarée plus heureuse que son époux, Junon ôta la vue au juge qui l'avait décidé. Jupiter lui accorda alors la science de l'avenir. Selon Sostrate, cité par Eustathe, Tirésias, en naissant, était du sexe féminin. Chariclo ayant exposé cette enfant, elle passa sept ans dans les forêts. Apollon l'ayant prise en amitié, lui enseigna la musique à des conditions que la jeune et vertueuse Tirésie ne voulut pas tenir malgré ses promesses. Apollon, irrité, la changea en homme, afin qu'il éprouvât comme lui les chagrins de l'amour. Ce fut ensuite qu'eut lieu le jugement entre Jupiter et Junon. Tirésias, on ne dit pas comment, redevint femme et épousa Callon d'Argos, qui en eut un enfant que Junon aveugla, ce qui le fit nommer Strabon. Tirésias, femme, s'étant moquée de la statue de la Junon d'Argos, fut rechangée en homme très-laid, une espèce de singe. Jupiter en ayant pris pitié, le métamorphosa de nouveau en une jolie fille et l'envoya à Trézène, où Glyphius en devint épris et la

surprit dans un bain; mais, plus forte que ce jeune homme, elle l'étrangla. Le père de celui-ci pria les Parques de venger sa mort. Tirésie redevint encore Tirésias, et les Parques lui ôtèrent la science de l'avenir. Il fut instruit par Chiron et assista aux noces de Thétis et de Pélée. Vénus et les Grâces se disputèrent sur la beauté, et Tirésias jugea en faveur de l'une des Grâces, *Calé* la belle, qu'épousa Vulcain. Vénus irritée changea le malheureux Tirésias en vieille femme pauvre et infirme, et elle dépouilla *Calé* de sa divine chevelure et l'envoya en Crète, où Arachnus, devenu amoureux d'elle, se vanta d'avoir eu commerce avec Vénus. Cette déesse, courroucée de ces propos, changea Arachnus en belette, Tirésias en rat, animal auquel, pour cette raison, furent attribuées des vertus prophétiques. Les rats passaient pour annoncer l'hiver par certains cris, et, s'ils sortaient d'une maison, c'était un indice qu'elle allait s'écrouler. C'était donc à juste titre que le rat, jadis Tirésias, était consacré au dieu des oracles, à Apollon, dont la statue, sous le surnom de *Smintheus,* avait un rat à ses pieds. Ces détails sur Tirésias et toutes les vicissitudes qu'il éprouva sont singuliers et m'ont paru curieux; ils m'ont été fournis par Eustathe, et on ne les trouve dans aucun dictionnaire mythologique, pas même dans l'excellent ouvrage de M. Jacobi.

251. Héros devant un Trophée, n° 281, pl. 194, *marbre*.

Ce bas-relief, qui faisait partie d'une composition plus considérable, ne paraît pas antique; c'est probablement un ouvrage du XVIe ou XVIIe siècle. Il est bon de faire remarquer, pour le costume, qu'on ne trouverait peut-être dans aucune figure antique, un ajustement de manteau pareil à celui-ci que relève en arrière l'épée ou parazonium, beaucoup plus long qu'on ne le voit aux figures héroïques. [Haut. 0m,708 = 2 pi. 2 po. 2 li. — Larg. 0m,444 = 1 pi. 4 po. 5 li.]

252. Cavaliers, n° 598, pl. 147, *marbre*.

Ce bas-relief, de la plus mauvaise exécution, et que l'on doit à M. Cousinéri, consul de France, qui l'a trouvé à Thessalonique, devient intéressant par l'obscurité de son sujet, que le manque d'accessoire rend très-difficile à expliquer, et sur lequel on ne peut offrir que de vagues conjectures; il est fort à regretter que M. Welcker, qui le cite comme une belle pierre sépulcrale (1), ne nous en ait pas donné l'explication, qui probablement n'eût rien laissé à désirer. Que peuvent être, dans cette composition adaptée à une inscription funèbre, ces deux jeunes cavaliers qui, vêtus d'une tunique courte, la chlamyde au vent, arrivent l'un vers l'autre au galop? Ils se regardent avec attention; mais, absolument sans armes, ni défensives, ni offensives, ils paraissent se rencontrer plutôt que s'attaquer. Ils ont l'un et l'autre le bras droit élevé, et, s'ils n'avaient pas l'air de n'être occupés que d'eux mêmes, on pourrait croire qu'ils excitent deux chiens qui les accompagnent contre un sanglier dont on aperçoit la tête sortir de dessous des rochers sur lesquels s'élève un gros arbre qu'un énorme serpent entoure de ses replis. Au premier moment, on pense au sanglier de Calydon, ce célèbre animal qui ameuta contre lui tous les héros chasseurs de la Grèce,

(1) *Corr. archéol.,* t. V, p. 160.

et qui se presente toujours à la mémoire dès que paraissent sur un monument un héros et un sanglier. Et, bien qu'aux temps mythologiques il y ait eu d'autres sangliers fameux, c'est toujours à celui qui tomba avec gloire sous les coups de Méléagre et d'Atalanté, que l'on donne la préférence. Ici l'on serait d'abord tenté de voir les Dioscures Castor et Pollux, qu'Hygin nomme les premiers parmi les héros qui s'illustrèrent à la chasse de Calydon. M. Bœckh (1) cite un bas-relief où se présentent, comme dans le nôtre, deux héros et un sanglier; ils sont à pied, et il les croit les Dioscures. Au reste, il ne paraît pas qu'il y ait, comme ici, un serpent. D'ailleurs rien ne caractérise nos cavaliers : ils n'ont ni le bonnet ovoïde, le *pileus*, qu'on donne toujours aux Tyndarides, ni au-dessus de leur tête l'étoile qui les accompagne souvent. Mais ce bas-relief est très-mauvais, et probablement de temps de l'art assez bas, pour que l'on fût peut-être autorisé à penser que l'ouvrier auquel on le doit avait perdu de vue les antiques traditions sur la coiffure des Dioscures. Qu'on admette cependant que ce soient eux sans leurs bonnets, l'interprétation du sujet n'en deviendrait pas plus facile, et l'on ne voit pas trop ce que ces héros et leur sanglier peuvent signifier sur ce monument consacré à la mémoire d'EUNUS et d'HERMÉROS par leur père HERMÉROS, fils de DIOSCOURIDE, et leur mère EUNŒA. Si on nous apprenait leur âge, et que ce n'eussent plus été des enfans, mais des jeunes gens, peut-être aurait-on voulu rappeler leur goût pour la chasse au sanglier, et représenter les fils de Dioscouride en quelque sorte comme les Dioscures, sans aller cependant jusqu'à leur en donner tout à fait l'apparence. Le serpent qui entoure l'arbre en eût fait des héros, et l'on sait, d'après les inscriptions, que c'était un titre que dans les familles on donnait volontiers aux personnages nullement héroïques dont on déplorait la perte. Ce n'était, pour ainsi dire, qu'une manière de témoigner l'espoir qu'ils partageaient le séjour et les plaisirs des bienheureux. D'ailleurs le serpent est un symbole funèbre qui convient à tous les monumens funéraires, et qui même leur en imprime le caractère. Si on reconnaissait ici les Dioscures, quelqu'un y trouverait peut-être des allusions astronomiques qu'inspireront Castor et Pollux, signes du zodiaque, et le serpent, dont la marche en spirale, rappellerait la sinuosité de l'écliptique. Les Dioscures, dont l'un brillait au ciel tandis que l'autre était aux enfers, offriraient des allégories à la vie et à la mort, et le sanglier, symbole de l'hiver et de la mort de la nature, conviendrait fort à un monument funèbre. Mais il est inutile d'aller au devant des conjectures plus ou moins plausibles auxquelles ce bas-relief pourra donner lieu ou de s'y laisser aller, et nous aimons mieux, en reconnaissant notre insuffisance pour expliquer ce sujet, l'abandonner à l'érudition et à la sagacité d'autres antiquaires plus habiles et plus heureux. Cette inscription a été publiée par d'Ansse de Villoison (2). Elle offre plusieurs lettres conjuguées : ligne première, le M l'est avec l'H d'ΕΡΜΗΣ; ligne troisième, M et E d'ΗΡΜΕΡΩΤΑ; ligne quatrième, le M et le N de ΜΝΙΑΣ; les Ω ont une forme assez particu-

(1) *Corp. inscr., etc.*, t. II, p. 1949.
(2) *Mém. de l'Acad. des inscr., etc.*, t. XLVII, p. 302.

lière. Ce monument provient de la collection du comte de Choiseul; *Catal.*, n° 154. Publié par Bouillon, t. III, *cip. et inscr.*, pl. 1, n° 13. [Haut. 0m,650 = 2 pi. — Larg. 0m,514 = 1 pi. 7 po.]

253. Homère entre l'Iliade et l'Odyssée, nos 733-776, pl. 226, *marbre*.

Ce bas-relief a fait partie d'un sarcophage, et son style ainsi que son exécution le placent vers les bas temps de l'art. Mais on voit cependant, d'après l'intention des draperies, qu'il avait encore conservé de bonnes traditions de la sculpture. Les ornemens lourds et chargés du temple devant lequel sont ces personnages, ces colonnes cannelées, se retrouvent sur des sarcophages et des monumens du IIIe ou du IVe siècle de notre ère. On peut voir ici le divin Homère, auquel on avait élevé des temples et des autels, et qui, placé devant un temple, y a reçu les honneurs de l'apothéose. Il tient à la main le rouleau de ses poëmes immortels, ce qui est mal rendu dans la gravure. Les deux femmes avec lesquelles il s'entretient seraient l'Iliade et l'Odyssée. La proue de vaisseau sur laquelle celle-ci est placée suffit pour la faire reconnaître et pour rappeler les voyages d'Ulysse qu'elle célèbre. Le marbre usé ne permet plus de distinguer ce que tient à la main l'autre femme. Spon, dans ses *Miscellanea*, p. 44, donne un sarcophage du même genre que celui-ci. [Haut. 1m,002 = 3 pi. 1 po. — Larg. *idem*.]

254. Arrivée d'Énée au Tibre, *marbre*, n° 249, pl. 176.

Les figures de ce bas-relief, qui enveloppe la plinthe de la belle statue du Tibre au Musée royal, sont d'une extrême petitesse qui, jointe à la corrosion du marbre, ne permet de les distinguer qu'avec peine. On voit cependant qu'en général elles sont bien dessinées et qu'on avait apporté du soin dans leur exécution; et, comme la plinthe est prise dans le même bloc que la statue, il se pourrait qu'elle fût aussi de la main de l'habile statuaire auquel on doit ce chef-d'œuvre. Après toutes les traverses que lui a suscitées la haine de Junon, et qu'a chantées Virgile, le fils de Vénus et d'Anchise, Énée, est parvenu à l'embouchure du Tibre que les destins avaient assigné pour but à ses longs et pénibles voyages. Il avait trouvé et suivi la laie blanche aux trente petits que lui avait annoncée l'oracle, et qui était pour lui le présage et de son règne et de la ville qu'il devait fonder. Les maisons que l'on voit sur la gauche indiquent peut-être cette ville de Lavinium, qui ne serait ici que par anticipation, n'ayant été fondée par Énée qu'après son établissement dans le pays, favorisé par son mariage avec Lavinie, fille du bon roi Latinus. Cette ville fut fondée avant Albe, et, du temps des Romains, il n'en existait plus qu'un temple et les pénates héréditaires des Romains. Le dieu du Tibre, averti par les dieux, s'élance de ses ondes au devant du prince troyen qui, assis sur une pierre au bord du rivage, est dans l'attente de l'accueil qu'il recevra. Un autre dieu des eaux sort de ses roseaux; ses ondes et celles du Tibre s'agitent sous ces divinités. Ce doit être le Numicus, sur les bords duquel s'éleva Lavinium, où se noya, dit-on,

Anna, sœur de Didon, et dans lequel, selon des traditions, fut retrouvé le corps d'Énée. Il ne reste plus que le souvenir de ce célèbre Numicus, à moins que, comme le soupçonne Petit-Radel (1), ce ne soit un ruisseau nommé aujourd'hui *Rio Torto*, qui coule plus près de l'emplacement de l'antique Lavinium que d'Ardée. Deux graves personnages, assis sur des siéges sur la rive, semblent donner des ordres : ce peuvent être Latinus et quelque autre prince des Aborigènes qui reçoivent Énée. Les scènes que présente le cours du Tibre sont bien conçues et animées : un bateau, sur lequel est resté seul le timonnier, est tiré par trois hommes vêtus de tuniques courtes sans manches, telles qu'était le *colobium* que depuis portèrent les gens du peuple à Rome. Celui qui est en tête paraît âgé et s'appuie sur un bâton. Vient ensuite un autre bateau chargé de pierres et mené par trois hommes. Le fleuve ne semble pas profond, et les mariniers se servent de perches ou de crocs au lieu de rames. On peut remarquer la pose naturelle de celui qui, penché jusqu'à terre s'aide des mains, des genoux et de la poitrine pour pousser son croc et vaincre la force du courant. Un des trois hommes du dernier bateau semble allumer du feu et le souffler avec sa bouche. Un second à côté d'une cabine tient peut-être le compte des pierres et des marchandises de ce convoi. Un troisième reçoit et range celles que lui apportent trois hommes nus sur le rivage. Un jour arriveront de tous les pays, sur ces mêmes rivages, les marbres qui, remplaçant la brique et la pierre de la Rome de Romulus et de la république, feront une ville de marbre de la Rome d'Auguste. Ces pierres sont celles qui deviendront bientôt Lavinium, du moins selon les légendes romaines sur les premières origines de Rome. Car, malgré les assertions de très-anciens auteurs, il s'est élevé bien des doutes sur le règne d'Énée en Italie, et l'on est tenté de le reléguer dans le domaine des fables qui enveloppent de ténèbres le berceau de la maîtresse du monde. Sur le reste de la plinthe, des troupeaux, des chiens, un arbre fruitier, indiquent la fertilité des contrées arrosées par le Tibre et le Numicus. [Haut. $0^{m},235$ = 0 pi. 8 po. 8 li. — Développement du bas-relief $5^{m},590$ = 17 pi. 2 po. 5 li.]

Lorsque le Poggio écrivait, en 1430, son ouvrage *De varietate fortunæ, etc.*, le groupe du Tibre et celui du Nil, qui est au Vatican, faisaient partie des six statues qui étaient alors les seules statues antiques qui existassent à Rome. Ils furent découverts à la fin du IVe siècle ou au commencement du Ve, d'après ce que rapporte l'Aldroandi, (Venise, 1562), dans l'endroit où était jadis le temple d'Isis et de Sérapis, près de la *Via Lata*, sur le mont Aventin, à peu de distance de l'église de Saint-Étienne, à l'endroit où l'on place la grotte de Cacus. Ils faisaient l'ornement de deux fontaines qui embellissaient l'avenue de ce temple. Flaminio Vacca, dans les *Miscellanea de Carlo Fea*, p. 66, n° 26, ne les fait pas trouver tout à fait au même endroit, mais toujours très-près de Saint-Étienne *del Caco*.

(1) *Mon. Antiq. du Musée Napoléon*, t. IV, p. 126.

255. VICTOIRE MARINE ET THÉMISTOCLE, n° 175, pl. 223, *m. pent.*

Au premier aspect, ce bas-relief, qui dut être charmant autrefois, plaît par sa naïveté; l'imagination aime à lui rendre tout ce qu'il a perdu, et à y retrouver ou à deviner, à travers les ravages du temps, cette simplicité de formes et cette exécution en même temps sévère et gracieuse des ouvrages où la sculpture grecque, dans sa force, revenant pour ainsi dire sur ses pas, imitait, en les embellissant ou en y mettant plus de correction, les productions des premiers temps de son style sacré ou hiératique. Mais si, ne se bornant pas à sa satisfaction personnelle, on est obligé de rendre compte d'un monument du genre de celui-ci, sur lequel a tant médité Winckelmann, son premier possesseur, qui n'en avait jamais trouvé de plus rebelle à son érudition et à sa sagacité, on est fort embarrassé de n'avoir à s'exercer que sur un marbre en grande partie si fruste, qu'on ne saurait y distinguer d'une manière certaine plusieurs des accessoires, tant il est profondément sillonné, déchiré en tous sens par le travail des eaux ou des racines des plantes. Si ces accessoires s'offraient du moins tels qu'ils sortirent des mains du gracieux sculpteur auquel on les doit, ils pourraient jeter quelque lumière sur ce sujet obscur, qui, depuis l'auteur de l'histoire de l'art, a donné de la tablature à plus d'un habile antiquaire, à Visconti, Petit-Radel, Böttiger, à M. Welcker, à M. Raoul-Rochette, à M. Labus. Les uns y voient une composition allégorique, les autres quelque trait mythologique et même historique. Winckelmann finit par y trouver Philoctète rendant grâce à Minerve de l'avoir guéri de la blessure que lui avait faite un serpent (1). Mais cet illustre antiquaire avait d'abord pensé que, dans cette

(1) Winckelmann, *Mon. inéd.*, n° 120, trouve à notre bas-relief de grands rapports avec le tableau de Philoctète, décrit par Philostrate le jeune, c. XVII. Mais il est vrai que l'illustre antiquaire a cru voir sur ce monument, extrêmement corrodé par le temps, bien des choses dont certainement il n'y a pas une seule trace. Du cippe sur lequel est la statue de Minerve, et qui ressemblerait assez à un tronc d'arbre, s'il n'y avait pas un reste de corniche, il fait l'autel de Pallas *Chrysé*, élevé par Jason, et près duquel fut blessé, par un serpent, Philoctète dont le bouclier serait au pied de l'autel. Selon Winckelmann, la douleur de sa blessure empêche le héros de poser le pied à terre, et on la retrouverait jusque dans la contraction de ses doigts. Mais il faudrait au moins qu'il y eût des doigts pour y découvrir tout ce qu'y voit Winckelmann, et c'est à peine si on en reconnaît la trace, tant le bas-relief est fruste; et on ne dirait pas que la gravure de Winckelmann, mauvaise et lourdement faite, mais où tout est accusé et distinct, en soit une copie. La pose du vieux guerrier est toute simple et très-ordinaire : celle du repos; il appuie très-bien son pied droit à terre, et il ne paraît pas souffrir. Mais il est fort âgé, et sa tête se baisse sur sa vaste poitrine. Winckelmann lui fait tenir à la main droite une haste ou sceptre que donne sa gravure, mais dont il n'y a rien sur le marbre. La figure ailée serait, selon l'auteur de l'histoire de l'art, ou la Victoire, ou Hygie. Si c'est celle-ci, elle fait manger le serpent, et ce serait une allusion à la guérison de Philoctète. Alors ce reptile jouerait un double rôle, un positif et un allégorique : il aurait blessé le héros, et il serait en même temps le symbole de sa guérison. La palme qu'elle tient indiquerait que la fin de la guerre de Troie dépen-

jolie composition, l'allégorie était unie à la réalité, ce qui est rare dans les monumens, et qu'un guerrier, par l'entremise de la déesse de la Victoire, faisait une offrande à Minerve Poliade, protectrice d'Athènes, dont la statue, armée de sa lance et de son bouclier, est élevée sur une colonne autour de laquelle s'enroule un serpent, symbole d'Érichthonius, à qui la Victoire présente à manger, et que les Athéniens croyaient le gardien invisible de la statue de la déesse à la citadelle. L'objet circulaire au pied de la colonne, étant peu distinct, pouvait représenter ou un bouclier ou une roue, et le guerrier invoquerait la déesse pour en obtenir des succès à la guerre ou dans les jeux solennels, ou la remercierait de ceux qu'il devait à sa divine protection. Cette composition se prête certainement à cette manière de l'expliquer tout aussi bien qu'à une autre; elle est simple et, généralisant le sujet, elle ne l'applique spécialement à aucun personnage. Ce serait aussi, en partie, l'opinion de Petit-Radel, assez d'accord avec celle de M. Raoul-

dait de Philoctète, qui livrerait les flèches d'Hercule, auxquelles le destin avait attaché le sort de cette ville. Tout cela est bien recherché, bien tiré, et que de choses on fait penser à ces pauvres artistes anciens, qui probablement n'y songèrent jamais, et qui ne mettaient pas tant de malice à leurs compositions! Elles sont ordinairement les plus simples du monde, et l'on voudrait souvent leur attribuer plusieurs sens qui les rendent inintelligibles, et dont seraient bien étonnés leurs auteurs. Winckelmann cite un bas-relief entièrement pareil au sien, mais qui porte une inscription grecque. C'est probablement celui du musée Britannique. Il fut trouvé, en 1725, en Grèce, par M. Topham, et des mains de Jos. Banks et de A.-C. Frazer, il passa, en 1780, au musée Britannique. Böttiger le décrit *Amalth*, t. III, p. 48. Ce savant archéologue adopte l'opinion de Visconti, et ne croit pas qu'on puisse en admettre une autre. — On trouve dans la collection de M. Blundell, à Ince, près Liverpool, publiée dans un ouvrage très-rare en deux vol. in-f°, 1809, un bas-relief qui a quelque rapport avec le nôtre. Böttiger le décrit aussi et en donne une gravure détestable. Ne m'étant occupé en 1833, chez M. Blundell, que de ses statues, je n'ai pas assez bien vu ce bas-relief, et ne me le rappelle pas assez pour en parler avec une entière connaissance de cause. Mais, d'après la gravure de Böttiger, les rapports de ce monument avec le nôtre ne seraient pas très-rapprochés : ce seraient seulement deux bas-reliefs du même genre. Celui d'Ince offre de même une statue de Minerve sur un autel, et le serpent auquel une Victoire ailée verse à boire dans une coupe. C'est certainement par inadvertence que le docte archéologue dit que ce bas-relief, parmi ceux qui offrent le même sujet, est le seul où la Victoire soit ailée, car elle l'est sur le nôtre. Au pied de l'autel est une cuirasse, ce qui est une induction, légère il est vrai, pour que l'objet rond de notre bas-relief soit un bouclier et non une roue comme sa forme et les traces, qu'on pourrait prendre pour celles de rais, porteraient à le faire croire. Cependant le savant Böttiger est pour la roue comme attribut symbolique de Minerve, qui avait enseigné à Érechthée l'usage des chars. Elle pourrait tout aussi bien faire allusion à des victoires de chars remportées aux grands jeux de la Grèce. Au reste, je serais plus porté pour le bouclier que pour la roue; et la large bande horizontale que l'on voit sur la droite, à l'intérieur de ce disque, indique la courroie qui servait à tenir le bouclier, bien plutôt qu'un des rais d'une roue. Cette figure de guerrier du bas-relief Blundell est, comme la nôtre, dans le style imité de l'hiératique, et la gravure de l'*Amalthæa* l'affuble d'une espèce de perruque bouffante, bouclée à la Louis XIV.

Rochette (1), qui croit que c'est une ville qui fait des offrandes pour ses soldats morts et pour l'armée que représente le vieux guerrier, et dont le serpent, symbole funèbre et des anciens héros, caractérise le monument. Il est bien certain que ce bas-relief doit être funéraire, et celui du musée Britannique (2), avec lequel il a les plus grands rapports, est accompagné d'une longue série de noms de personnages, aux mânes desquels il paraît avoir été consacré. Mais les villes personnifiées ont-elles été quelquefois représentées avec des ailes? et aurait-on figuré une armée sous les traits d'un guerrier d'un âge avancé? Cela se peut, mais ne paraîtra pas peut-être très-probable. Cependant chacun étant libre de ses opinions et de ses conjectures, M. Labus, en parlant du bas-relief du musée de Mantoue, penche beaucoup vers l'opinion de M. Raoul-Rochette.

Visconti croit que ce vieux guerrier est Thémistocle ou Cimon, et qu'il rend grâce à Minerve, par l'entremise de la Victoire, de quelque victoire navale; car il trouve un *aplustre* ou un *acrostolion,* ornemens de la proue et de la poupe des vaisseaux grecs, dans ce que tient à la main gauche cette déesse ailée. Ce serait un symbole parlant d'une victoire navale, et Visconti rappelle (3) que les Lacédémoniens, après la mémorable victoire navale d'Égos-Potamos, portèrent à Sparte et érigèrent en trophée les aplustres de la flotte athénienne qu'ils avaient détruite. On peut faire remarquer, en passant, que l'on retrouve un souvenir de l'aplustre des navires anciens dans cette forte lame de fer, découpée et brillante, qui s'élève et se projette à l'avant des gondoles de Venise, et leur sert d'ornement et en même temps de garantie contre les atteintes en abordant aux rivages ou aux quais. Mais il n'est nullement positif que ce que l'on aperçoit à peine entre les mains

Ah! si nous donnions une gravure pareille, comme on nous critiquerait outre Rhin! et comme on aurait raison! Peut-on discuter, d'après de semblables dessins? et combien n'en donne-t-on pas du même genre dans des ouvrages d'Allemagne, à bon droit célèbres sous tous les autres rapports, et que je serais fâché de citer sous celui-ci? Et de même, en France, que d'ouvrages prônés par les journaux, et dont les planches sont très-mauvaises ou de la plus grande inexactitude! Je ne les indiquerai pas davantage pour les mêmes raisons. On ne conçoit pas, au reste, qu'on puisse citer sérieusement, et comme document positif, *Corr. archéol.,* t. V, p. 165, le griffonnage de l'Amalthée.

Dans le bas-relief de Mantoue (*Regal Mus. di Mantova,* par M. le Dr Labus, t. III, pl. 7), le guerrier ressemble beaucoup, par sa pose et son costume, à celui du Musée royal; mais il tient une lance à la main gauche, tandis que le nôtre a la main sur la hanche. Il offre un gâteau ou autre chose au serpent qui entoure un pilastre surmonté d'une architrave; derrière le guerrier est un cheval nu, bridé, près d'un arbre. On trouve souvent des chevaux dans les compositions funèbres, peut-être comme symboles ou du voyage de la vie ou de celui que l'on faisait en la quittant. Ce bas-relief de Mantoue est incomplet, et dans son intégrité il y avait sans doute une Victoire sur la gauche, et peut-être quelque autre personnage, pour établir une sorte de symétrie entre les deux parties de la composition. Nous avons dit plus haut que M. Labus adoptait en grande partie l'opinion de M. Raoul-Rochette sur le sujet de ce bas-relief.

(1) *Mon. inéd.,* t. I, *Odysséide,* p. 289.

(2) *British museum, etc.,* de Combe, p. II, pl. 41.

(3) *Iconogr. grecq.,* t. II, p. 96.

de cette déesse, tant le marbre est dégradé, soit un aplustre. Les faibles traces qu'on en découvre, et que j'ai souvent examinées avec le plus grand soin, n'offrent pas un dessin assez régulier pour que ce soit un ornement, tel que l'aplustre bien distinct que l'on voit entre les mains du Vent, du sud-ouest, *Lips*, parmi les autres fils d'Éole sculptés sur la tour des Vents à Athènes (1); nous croyons, et nous en sommes même sûr, y voir une palme, qui a bien aussi une sorte de régularité, mais non comme celle de l'aigrette ou aplustre antique. On en aperçoit avec peine trois ou quatre feuilles; le marbre uni des deux côtés montre qu'il n'y en avait pas davantage. La queue de la palme se distingue le long de l'avant-bras de la Victoire. Deux de ces feuilles divergent un peu des deux autres, et toutes sont légèrement courbées et ondulées, ce que n'offrent pas les aplustres. J'avais d'abord cru que ce que semble tenir de la main droite le guerrier était aussi une palme; mais, après un scrupuleux examen plusieurs fois réitéré, j'ai reconnu que je m'étais trompé, et qu'à la vue et au toucher il n'y a aucune saillie ni de traces sur le fond, et qu'il n'y a même rien eu. A travers l'affreuse dégradation du marbre, on croit voir que la main droite du vieillard, dont il ne reste presque rien, était à demi-fermée, les doigts repliés en dessus, et qu'il tenait quelque objet dans l'intérieur de la main, peut-être un gâteau qu'il offrait au serpent. Mais quand cette palme serait changée en aplustre, il n'en résulterait pas nécessairement, ainsi que le fait observer M. Welcker (2), que ce symbole de victoire navale dût indiquer ou Thémistocle ou Cimon. D'autres généraux athéniens, ayant eu de grands succès dans des combats de mer, ont pu de même consacrer ce monument, ou on a pu le leur dédier. Il est fâcheux d'être presque obligé de renoncer à ces hypothèses; car les monumens historiques grecs sont si rares, que ce serait une bonne fortune d'en posséder un; et celui-ci serait alors d'autant plus précieux, que, vu sa petitesse, il serait à présumer qu'il ne faisait pas partie d'un monument public, et l'on pourrait se flatter d'avoir un bas-relief qui ornait le tombeau de Thémistocle, de Cimon ou de Conon, les vainqueurs des batailles navales de Salamine, de Mycale, de Cnide.

Une autre opinion qui paraît assez plausible, et qui rentre dans la première de Winckelmann et dans celle de M. Raoul-Rochette, serait celle de Petit-Radel, ce savant modeste, dont les explications des monumens antiques du musée Napoléon (3) sont toutes marquées au coin d'une saine et sage érudition, du goût et de l'examen attentif des monumens. Il ne spécifie

(1) Voy. Millin, *G. M.*, t. I; *E*, n° 321, pl. LXXVII: les *Antiquités d'Athènes*, de Stuart, et l'*Ancienne Athènes, etc.*, par M. K. S. Pittakys, athénien; Athènes, 1835.

(2) *Instit. de corr. archéol., etc.*, t. V, p. 162.

(3) Quatre vol. in-4°, 1804 à 1806; t. IV, pl. 11. Le texte de Petit-Radel ne commence qu'à la planche 41 du 1er vol.; ce qui précède est du savant M. Schweighæuser le fils, de Strasbourg. Visconti avait la direction de cet excellent ouvrage, certainement l'un des meilleurs, des plus sages et des plus agréables à lire, des plus surs à consulter, que l'on ait faits sur le musée qu'il donne presque en entier, tel qu'il était avant l'acquisition de la collection Borghèse. Les planches, dessinées et gravées avec un vrai talent par Thom Piroli, sont au trait, quelquefois un

pas le sujet sous le rapport du guerrier; mais il pense que c'est en général un vainqueur qui, par l'entremise de la déesse Victoire, adresse ses actions de grâces ou ses vœux à Minerve. Cette explication très-simple, et qui s'accorde avec la première idée de Winckelmann, nous paraît très-admissible. Comme cette composition, comprise ainsi, ne donne rien de spécial, et qu'elle ne désigne pas particulièrement tel ou tel vainqueur, elle pouvait s'adapter à bien des monumens, et c'est probablement à cette raison que l'on doit les répétitions du même sujet avec quelques variantes. Il paraîtrait que ce type, ayant plu, se perpétua pendant longtemps; car, bien que ces bas-reliefs se ressemblent, et qu'il y ait entre eux comme un air de famille, cependant il se trouve des différences dans leur style, et ils paraissent n'être pas tous de la même époque. Malgré l'état déplorable auquel le nôtre est réduit, peut-être est-ce celui qui offre encore le plus les qualités du style hiératique, et où, pris dans l'ensemble et en le regardant à une certaine distance, l'expression, le dessin et l'exécution soient le mieux. En restaurant quelques parties du serpent, on ne s'est pas aperçu que sa tête et quelque peu du corps descendaient du haut de la colonne à gauche; il venait boire dans la coupe que lui présentait la Victoire, et qui a disparu ainsi que la main qui la tenait. L'on a fait le long du cippe une autre tête tournée vers le guerrier, ce qui est tout à fait un contresens, qui ferait que le mouvement du bras droit de la Victoire n'aurait plus de motif. Dans le bas-relief de Mantoue, la manière maladroite dont est ajusté le serpent qui, sans appui, se lève sur sa queue et se dirige vers le guerrier, ferait douter de son authenticité, du moins dans cette partie. [Haut. 0^m,419 = 1 pi. 3 po. 6 li. — Larg. 0^m,437 = 1 pi. 4 po. 2 li.]

255 *bis*. ÉCHÉTLUS, pl. 214 *quater, urne étrusque en terre cuite.*

Pausanias raconte (1), et il est le seul à le raconter, un fait extraordinaire et qui paraîtrait, par son caractère merveilleux, appartenir aux temps mythologiques plutôt qu'aux époques historiques; car ce fut à la bataille de Marathon (490 av. notre ère) qu'il se passa. Pendant que les Grecs étaient aux prises avec les Perses, parut tout à coup, et sans qu'on sût d'où il venait, un homme d'un aspect rude et sauvage, dans le costume des campagnards, et qui, n'ayant pour arme qu'un manche de charrue, abattit un grand nombre de Perses. Après la victoire, les Grecs le cherchèrent; on ne le trouva pas. L'oracle, consulté sur ce vaillant combattant, ordonna, pour toute réponse, de rendre des honneurs au héros Échétlus. Ce nom n'était probablement pas le sien, et l'oracle ne le lui avait, sans doute, donné que pour se débarrasser des questions et jeter du mystère sur cet exploit aventureux. C'était, pour ainsi dire, ce qu'on appelle un nom de guerre; car ἐχέτλη, *échétlé,* était celui du manche de la charrue qui avait

trop lestement fait, mais presque toujours avec esprit, sentiment et avec le caractère de l'antique. Les éditeurs de ces MONUMENS ANTIQUES DU MUSÉE NAPOLÉON étaient les frères Piranesi.

(1) *Att.,* c. XXXII, 4.

servi d'arme à ce nouveau héros (1). Quoiqu'il en soit, Échétlus et ses hauts faits furent représentés par Polygnote dans ses peintures du Pécile d'Athènes, avec les généraux et les exploits de la brillante journée de Marathon, ce qui montre que cette tradition, digne des temps héroïques, prit faveur à une époque tout à fait historique, et entra comme un fait dans le domaine des arts. Il est assez singulier, comme comparaison de traditions historiques, que vers la même époque, 496 av. notre ère, les Dioscures Castor et Pollux aient passé, selon Tite-Live, pour avoir prêté leur secours, en personne, aux Romains contre les Sabins, à la bataille de Régille. A toutes les époques et en tout lieu le merveilleux a toujours fait fortune, et il s'est maintenu longtemps, les temps chevaleresques des modernes en font foi, dans les fastes de l'histoire. Mais nous ne discuterons pas l'authenticité de l'anecdote d'Échétlus, qui pourrait s'expliquer de quelque manière plausible, sans l'intervention des dieux.

Winckelmann est le premier qui ait reconnu ce sujet curieux dans une composition qui, des Grecs, a passé chez les Étrusques, où elle a souvent été répétée. D'après le nombre d'urnes funèbres trouvées en Étrurie, et qui nous l'ont transmise, on peut croire qu'elle y était très-répandue et était devenue un des sujets favoris des bas-reliefs dont on ornait ces petits monumens sépulcraux (2). Il est à croire que ce sujet, consacré par la tradition, par les arts et par des peintures d'un grand maître, passa avec tant d'autres productions grecques chez les Étrusques, et probablement à des époques

(1) Sur ἐχέτλη et les mots suivans, voy. l'*Etymol. magn.* L'*échétlê* était la partie de la charrue que tient en main le laboureur pour diriger ses sillons. Winckelmann, *Mon. inéd.*, n° 120, et *H. A.*, éd. all., t. III, p. 90, parle assez au long de la charrue, qu'il distingue en *ἀρότρον αὐτόγυον* et en *ἀρότρον πηκτόν*. La première, d'une seule pièce, était une longue pièce de bois dont une partie recourbée servait de soc ou de coutre, *ὕνις*, et fendait la terre, et l'autre était tenue par le laboureur. Ce manche se nommait *γύης*, *gyês*, et *échétlé* ou *échétélê*, l'extrémité que l'on tient. La charrue, *pècton*, était faite de plusieurs pièces et était moins simple. Il est difficile d'en voir une qui le soit plus que celle dont se sert notre héros, et ce doit être un des plus anciens de ces instrumens aratoires. Winckelmann fait observer que ces monumens font mieux connaître que les auteurs la forme d'une des plus anciennes charrues grecques.

(2) Winckelmann cite six urnes étrusques avec le sujet d'Échétlus, et depuis cet illustre antiquaire on en a découvert plusieurs autres, et c'est une des compositions les plus communes parmi les monumens étrusques de ce genre. Voy. l'*Hist. de l'art*, éd. all., t. III, p. 90, 170, et les notes curieuses sur ces urnes et sur leur style, par MM. Meyer et Schulze, p. 380, 415, 428.

Nos deux urnes, et plusieurs autres beaucoup plus grandes, assez belles et fort curieuses, en marbre, acquises depuis plusieurs années du savant M. Micali, sont encore, ainsi que d'autres monumens et de beaux fragmens, dans les magasins du Musée royal. Une urne sépulcrale étrusque en albâtre, de Volterre, de la collection Albani, offre le même sujet; et on le retrouve sur dix-huit urnes en terre cuite de la galerie de Florence. — Montfaucon, *A. E.*, *Suppl.*, t. V, pl. 57, n° 2, parle de ces monumens; il en est aussi question dans Buonarotti, *Sepolcri ant.*, pl. 95; dans Dempster, *Etr. reg.*, t. I, pl. 54; et dans le *Voyage du docteur Dorow*.

où les arts de la Grèce, dans toute leur vigueur, se propageaient et se recueillaient avec facilité. Il se pourrait que l'histoire d'Étrurie offrît quelque fait qui eût du rapport avec celui que cite Pausanias, et que c'eût été une des raisons de faire adopter cette composition, dont l'original était dû à quelque artiste grec. Le sujet plut : les bas-reliefs qui le retraçaient se multiplièrent et restèrent grecs, en se chargeant d'inscriptions étrusques telles que celle dont nos urnes offrent des traces, et on les adapta aux urnes funéraires, sur lesquelles on aimait à représenter des faits d'armes. Bien qu'en général ces bas-reliefs ne soient pas d'un travail soigné et qu'on n'y voie qu'une espèce d'ébauche assez lâchée, cependant on ne peut y méconnaître des mouvemens justes, de l'action et le sentiment des proportions et des formes. Ce sont comme des maquettes touchées avec chaleur et esprit par une main habile et exercée, mais qui n'a pas soigné son exécution, et l'on y reconnaît le caractère grec; il n'est pas même ancien, ou hiératique, et ce n'est nullement celui que l'on est convenu pendant longtemps d'appeler étrusque. Il paraîtrait cependant que l'on y introduisit quelque peu du caractère étrusque, et l'on peut remarquer que la chlamyde du guerrier de gauche est retenue par une très-grosse agraffe hémisphérique, et qui ressemble à une *bulla*, ornement que l'on ne voit pas dans le costume grec, ou du moins dans les bas-reliefs grecs; car ici ce personnage ne doit pas être grec.

Le Musée royal possède deux urnes avec le sujet d'Échétlus, et ces bas-reliefs se ressemblent tellement, quoique l'un soit un peu moins fruste que son Sosie, que décrire l'un c'est décrire l'autre, ou à bien peu de chose près. Un jeune homme vigoureux, nu ou n'ayant pour vêtement qu'une ceinture d'étoffe, une espèce de *périzôma,* autour des reins, et dont un bout voltige en arrière, se bat de la manière la plus animée contre trois guerriers armés de cuirasses et de larges boucliers ronds; un seul porte un casque à haut cimier, les autres ont la tête nue. Le combattant nu, que son costume ou son manque de costume peut faire regarder comme le héros campagnard et à l'aspect champêtre dont parle Pausanias, n'a pour arme qu'un long et lourd instrument recourbé à l'une de ses extrémités, et qui peut être cette charrue d'une primitive simplicité et qui, faite d'une seule forte branche recourbée, ne pouvait tracer que de légers sillons. Au reste, il n'est pas facile de s'en rendre compte d'après le bas-relief. Si l'on y voit un manche, on n'en trouve plus le timon, et si l'on croit reconnaître cette partie dans celle que tient le héros, ce n'est plus alors le manche (*échétlé*) qui lui sert d'arme. Mais l'on est habitué à voir ce genre de sculpture se borner à réveiller l'idée d'un objet et à n'en pas compléter la forme. Échétlus pousse avec force ce manche ou ce timon de charrue avec son coutre contre la tête d'un des guerriers que la violence du coup a renversé sur un genou, et qui, se défendant encore et se couvrant de son grand bouclier, cherche à frapper le campagnard de son épée. Un autre, le casque en tête, le bouclier en avant, vient au secours de son camarade terrassé, et du même coup Échétlus le frappe à la poitrine, tandis que sur la droite un troisième guerrier attaque en flanc le héros. Le combat est animé et la

scène bien rendue. Le costume des trois assaillans n'a rien de particulier, ou qui le distingue de celui que l'on voit ordinairement aux Grecs. Comme eux, ils ont des chlamydes que leur mouvement agite, et qui, pour la grandeur et la forme, n'offrent pas de différences avec celles que les Grecs donnaient à leurs héros, et leurs grands boucliers ronds ressemblent à ceux des Argiens. Peut-être trouvera-t-on quelque autre sujet à cette curieuse composition; mais cependant il paraîtrait qu'elle s'adapte bien à celui d'Échétlus, le *héros à la charrue,* abattant des Perses à la bataille de Marathon, et qu'on doit savoir gré à Winckelmann de l'avoir découvert.

On voit par la multiplicité des urnes cinéraires qui offrent ce sujet, et de la même manière, à de très-petites variantes près, que l'on avait pris pour modèle un bas-relief qui avait de la célébrité et dont les copies s'étaient très-répandues. Ce sujet ne pouvait-il pas prêter à des allusions flatteuses pour les cultivateurs des campagnes : ils devaient aimer à voir un des leurs qui représentait tout leur corps, n'ayant recours qu'à son courage, à sa force, saisir l'instrument paisible destiné à nourrir les hommes et le changer en un instrument terrible qui renverse les rangs des ennemis. C'était la Victoire du peuple laboureur contre le peuple soldat, de l'agriculture sur la vie guerrière, ou de Triptolème, l'ami de Cérès, sur Mars, et cette composition eût convenu aux allégories des mystères d'Éleusis.

Mais ce sujet, où ni le costume ni les armes ne rappellent les Perses, et dont même aucun des combattans n'a ces anaxyrides ou larges pantalons qui caractérisent les barbares, ne se prêterait-il pas peut-être encore mieux à une autre interprétation qui le rattacherait aux temps héroïques de la Grèce et à l'un de ses héros les plus anciens et les plus célèbres? Cependant je ne la hasarde que comme une hypothèse et sans y attacher d'autre valeur. Personne n'ignore que Cadmus, après avoir tué l'effroyable dragon, fils de Mars, qui gardait la fontaine Castalie ou Arétiade (*Arès,* Mars), en sema les dents, d'où naquirent des hommes armés, les Spartes (*Spartoi,* Semés), qui s'entretuèrent presque tous (1), fable en partie allégorique, expliquée, ce nous semble, fort bien par Larcher dans une de ses belles dissertations sur Hérodote. Les Spartes, parmi lesquels Cadmus jeta des semences de discorde, se combattirent les uns les autres à outrance. Mais cependant quelques mots d'Apollodore (2) indiqueraient que le héros phénicien contribua aussi, de sa propre main, à la destruction presque totale des Spartes, meurtre dont il fut obligé de se faire purifier. Ne pourrait-on donc pas voir, dans les bas-reliefs des urnes cinéraires, Cadmus légèrement vêtu, et comme il convenait à un laboureur, se défendant avec sa charrue contre les attaques des Spartes?

Le mieux conservé de nos deux bas-reliefs offre encore de fortes traces des couleurs variées couchées à plat dont étaient peintes ses diverses parties. Les endroits nus des personnages étaient, à ce qu'il paraît, couleur de chair d'une seule teinte assez légère qu'on retrouve en plusieurs endroits. Échétlus semble avoir été un peu plus foncé; ses cheveux sont brun-rougeâtre, les

(1) Voy. Apollod., l. III, c. IV, 1; Hyg., f. CLXXVIII; Phéréc., *Fragm.,* édition Sturz, p. 113; Pausan., *Bœot.,* c. x, 1.

(2) L. III, c. IV.

épées, s'élargissant avant la pointe, d'un violet ou pourpre foncé, couleur qui indiquerait l'acier plutôt que du bronze, quoique ce métal fût plus ordinairement la matière des armes les plus anciennes. On retrouve à peu près la même couleur aux cercles qui entourent les boucliers peints en jaune d'or, et au grand ornement en forme de roue à douze rais qui couvre celui du guerrier de droite. Les cuirasses, à fond jaune, sont ornées de la même couleur rouge foncé violâtre. Il est plus clair aux bordures des chlamydes, des tuniques courtes et des petits jupons qui terminent les cuirasses. Celui du guerrier renversé a trois bandes, brun-rouge, jaune vif, rouge. La charrue est de même, dans sa longueur, enjolivée de lignes violet foncé. Le champ du bas-relief était peint en bleu clair; et, malgré le tartre qui recouvre encore en partie ce bas-relief, on voit que les couches de couleurs étaient assez épaisses, et avaient pour pied un fond blanc. Elles sont moins variées que celles des guerriers peints sur les murs de tombeaux, de pestum, conservées au musée Bourbon à Naples, et d'un style beaucoup plus ancien que celui de nos urnes, qui ne tiennent pas de l'ancien style grec, et n'ont de l'étrusque que les inscriptions, qui sont tracées en brun-rouge sur la bande supérieure de ces urnes. Les lettres, très-grandes, n'ont permis d'y mettre que quelques mots, la plupart à présent effacés ou illisibles. Des raies rouges et des espèces de fleurons grossièrement tracés en même couleur sur les pilastres des côtés indiquent les cannelures et des chapiteaux décorés peut-être de feuillages et d'espèce de volutes.

Les couvercles de ces petits monumens funèbres sont surmontés l'un et l'autre d'une figure de jeune homme couché, enveloppé dans son manteau. Tous les deux, en mauvais état, sont du travail le plus médiocre. L'un de ces jeunes gens, couché sur le dos, est entièrement couvert, sauf la tête et la main droite, par son manteau; l'autre ne laisse voir que sa tête, et il est sur le côté gauche. Ces deux figures offrent de très-légères traces de couleurs si altérées qu'on ne saurait trop les définir, mais qui laissent reconnaître un peu de jaune foncé. [Haut. $0^m,222$ = 0 pi. 8 po. 2 li. — Larg. $0^m,350$ = 1 pi. 0 po. 11 li.]

256. Prêtresse de Dodone, n° 551, pl. 214; ins., pl. xxiii, 11 l.

On aperçoit dans le haut de cet intéressant monument funèbre les restes de deux figures qui paraissent avoir été celles d'un homme et d'un lion; au-dessous on lit Bouleidus, fils de Métrodore, étant hipparque ou commandant de la cavalerie, ce qui probablement servait de date à ce monument. Le bas-relief, d'un travail très-médiocre et en fort mauvais état, représente une prêtresse la tête couverte de son manteau et s'approchant d'un chêne auquel sont suspendus ou des cymbales ou peut-être les bassins fatidiques de Dodone qui paraissent en mouvement. La prêtresse semble même prêter son attention aux sons qu'ils produisent. Ce qui pourrait porter à présumer que ce sont les bassins de Dodone, c'est qu'il est question de la Libye dans l'inscription, et qu'Hérodote fait venir de cette contrée les prêtresses de Dodone. Et si le lion dont il reste des traces dans

le haut est le symbole de la Libye, il conviendrait au sujet de cette composition et de l'inscription. La prêtresse est suivie d'un jeune ministre des autels qui tient deux flûtes; une autre femme, un vase ou un large plat recouvert d'une draperie sur la tête, s'avance vers un autel où l'on va sacrifier un bélier que conduit un enfant. Ce sacrifice devait être en mémoire de MARCUS STLACCIUS, qui avait fait la guerre en Libye sous THÉOGNÈTE, général de la cavalerie d'un empereur, dont, à la réserve du prénom CAÏUS, le nom est effacé. Ce monument fut élevé à Marcus par son camarade SOTÉRIDÈS GALLUS, d'après les ordres d'une déesse que, suivant la restitution de la fin de la neuvième ligne, par M. Osann, il avait peut-être reçus dans un songe. Le nom de la déesse n'existe pas. Si, à la fin de la seconde ligne, qui se termine par MHTPIK, on pouvait ajouter AIKOPHI, et lire MHTPI KAI KOPHI, à la mère (Cérès) et à sa fille (Proserpine), d'après les prières qu'adresse Sotéridès Gallus, en consacrant le monument à la mémoire de son ami, on pourrait croire que ce fut une de ces déesses qui lui apparut en songe et qui lui ordonna de l'ériger. D'après M. Osann, il n'y serait question que d'une déesse, Cérès, à qui l'inscription donnerait simplement le titre de *Mère de la fille*, ou de Proserpine, MHTPIKορης. Ce qu'on lit dans cette inscription mutilée autoriserait à penser que Sotérides avait été fait prisonnier en Libye, et qu'il fut délivré et ramené sur un vaisseau à quatre rangs de rames par Marcus, auquel il témoigne ici sa reconnaissance. Le nom de Stlaccius se retrouve dans des inscriptions latines. Voy. Murat., 979, 4; Orelli, v. II, n° 4274. D'après les lettres MAP qui suivent son nom, peut-être était-il de Marathon; mais c'est plus que douteux. — *Col. Chois., Cat.*, n° 160. Osann, *Syll.*, p. 371, n° 37, a omis la première ligne. — Bouillon, t. III, *cip. et inscr.*, pl. 1, n° 7. [Haut. 0m,661 = 2 pi. 0 po. 5 li. — Larg. 0m,505 = 1 pi. 6 po. 8 li.]

Au reste, M. Welcker (1) voit tout autre chose dans ce bas-relief, et peut-être a-t-il raison, ce qui dépend de la manière dont on restitue le mot qui, à la deuxième ligne, suivait MHTPIK, et qui, selon lui, est le nom de Cybèle, MHTPI KYBEAH, à la *mère Cybèle*, et certainement on a bien pu désigner ainsi la *mère des dieux*, la *grande mère idéenne*. Le savant archéologue de Bonn n'admet ni les restitutions ni les interprétations de M. Osann, qui cependant sembleraient assez plausibles, et il croit que «le «commentaire de l'inscription donné par ce savant représente l'état des «choses d'une manière tout à fait à l'inverse,» assertion à laquelle nous sommes loin d'être tenté de souscrire. M. Welcker pense donc que ce n'est pas une prêtresse de Dodone, et que c'est tout simplement un sacrifice que l'on va offrir à Cybèle, et que c'est cette déesse qui a appris en songe à Sotéridès Gallus que son compagnon et ami Marcus avait été fait prisonnier dans une expédition en Libye. M. Welcker ajoute que ce qui mérite une attention toute particulière, c'est que cet événement, représenté sur la pierre sépulcrale que Sotéridès a, sans doute, fait poser en l'honneur de son ami, sert en même temps à sa propre mémoire en témoignage de grati-

(1) *Corr. arch.*, t. V, p. 161.

tude envers la déesse adorée. Nous aurions pensé avec M. Osann, d'après quelques passages de l'inscription, que c'était Sotéridès Gallus qui avait été fait prisonnier, et qu'il avait été délivré et ramené par Marcus, et que c'était pour ce service qu'il exprimait sa reconnaissance à la déesse et à Marcus. Selon M. Welcker, ce serait le contraire; mais alors d'où vient donc cette gratitude de Sotéridès? et si c'est lui qui a sauvé Marcus, pourquoi consacre-t-il un monument à son honneur? M. Welcker appuie son opinion de la dédicace à Cybèle sur un bas-relief donné par Zoéga (1) et consacré à cette déesse. Mais, quant aux accessoires, il est bien différent du nôtre, qui n'offre que des cymbales ou des bassins attachés à un chêne, tandis que sur le monument Albani, où ce n'est pas un chêne, mais un pin, arbre consacré à Cybèle, on voit des oiseaux, des flûtes, une syrinx, un tympanon, des vases, attributs où l'on ne peut méconnaître le culte de Cybèle. Il n'est pas aussi évident sur notre bas-relief, qui peut prêter, ce semble, à la discussion sur ce point, et qui, si on pouvait le comparer à celui de la collection Albani et en tirer des inductions victorieuses en faveur de Cybèle, autoriserait à lui attribuer tous les bas-reliefs où se trouveraient des cymbales ou des bassins qui y ressemblent.

Ce qui précède était imprimé, et j'allais le corriger lorsque, tourmenté par cette inscription, j'ai eu l'idée d'aller l'examiner de nouveau avec un soin particulier. Je n'ai pas eu lieu de m'en repentir : après avoir bien frotté le marbre et l'avoir débarrassé du plâtre qui le scelle à l'endroit où il est fracturé, après le mot MHTPIK...., et le joint à son encastrement dans la muraille, j'ai eu le plaisir de voir apparaître un O très-bien formé et très-évident, ce qui détruit entièrement l'hypothèse MHTPIKυϐελη de M. Welcker, et donne plein et entier gain de cause à la restitution MHTPIKορης de M. Osann, et par conséquent je renonce sans le moindre regret à mon MHTPI Και Κορης, qui ne peut plus se soutenir. Au lieu de Cérès et de Proserpine, la mère et la fille, que j'avais envie d'introduire dans notre inscription, l'on ne doit y voir que Cérès, la *mère de la fille* (par excellence, *koré*), qu'y a reconnu M. Osann, et à laquelle Sotéridès Gallus était redevable de son songe. Quoique Cérès n'ait pas de rapport avec Dodone, ce peut être par quelque motif particulier que Sotéridès aura fait représenter sur son monument les préparatifs d'un sacrifice à Jupiter Dodonéen; et, si l'inscription nous était parvenue dans son intégrité, elle nous apprendrait peut-être qu'il en avait reçu l'ordre de la déesse qui lui avait apparu en songe. Notre prêtresse et le personnage qui la suit ont bien les mains relevées, mais est-ce en signe d'adoration comme le fait remarquer Zoéga, pl. XVIII, pour d'autres personnages antiques? On peut faire observer que les figures d'adorans élèvent beaucoup plus les deux mains, les écartent davantage, et qu'elles ont les regards tournés vers le ciel. Et notre prêtresse et son acolyte paraissent bien moins dans l'acte de l'adoration que dans celui de l'attention. Mais ne pourrait-on pas croire aussi, comme je l'ai indiqué plus haut, que, n'ayant pas les mains ouvertes et étendues comme on les voit

(1) *Bassi-rilievi*, t. I, pl. XIII.

aux adorans, ils font le geste de la surprise en voyant les bassins fatidiques se remuer et en entendant le chêne sacré murmurer son oracle dans le frémissement de ses feuilles? Ce n'était pas, il est vrai, au chêne prophète qu'étaient ordinairement appendus les bassins fatidiques; mais on aura pu ici les y suspendre pour mieux caractériser le sujet et le rendre plus intelligible. Ce sont de ces licences que pouvaient se permettre souvent les sculpteurs de monumens de ce genre, de si peu d'importance et d'époques où les oracles avaient tant perdu de la leur. Et pourquoi aurait-on représenté les cordes qui tiennent suspendues ces prétendues cymbales, hors de leur ligne d'aplomb et lâches, les deux bassins ne conservant pas dans le bas leur plan horizontal, et l'un d'eux même étant un peu écarté de l'arbre et très-éloigné, ainsi que l'autre, de la perpendiculaire qui partirait du point de suspension, si l'on n'avait pas voulu, dans un bas-relief d'un dessin et d'un travail aussi chétifs, donner l'idée que ces bassins s'agitaient et que, poussés l'un vers l'autre, ils se frappaient, résonnaient et se renvoyaient l'un l'autre. Il nous semblerait donc, tout bien considéré, que ce sacrifice offert à Dodone est aussi et même plus probable que celui dont M. Welcker veut faire hommage à la *mère Cybèle*. Quant au lion du bas-relief supérieur dont il ne reste absolument qu'un peu du bas, c'est si peu de chose, qu'on ne saurait assurer que ce sont des pattes de lion plutôt que d'un autre animal féroce tel qu'une panthère, et que ce ne serait pas le cas d'alléguer ici le proverbe *ex ungue leonem*.

257. PROCESSION DE SUPPLIANTS, n° 261, pl. 212, *marbre*.

Il est à croire qu'à l'époque où les arts, dans leur enfance, ne savaient, pour ainsi dire encore, que balbutier leurs idées, et que les moyens de les exprimer par des signes visibles étaient très-restreints, on aura eu recours à la grandeur matérielle pour exprimer celle de la puissance et de la force. Les êtres dont on se faisait des dieux auxquels on se soumettait, qu'on adorait, et à qui rien ne pouvait résister, devaient être d'une grandeur hors de proportion avec celles des mortels qui dépendaient de leurs volontés, pour contraindre par la force les téméraires qui auraient eu la présomption de prétendre se soustraire au pouvoir des dieux. Chez tous les peuples sauvages, et même chez ceux qui depuis longtemps ne le sont plus, la grandeur de la taille a le droit d'imposer à la multitude. Il en était certainement ainsi des anciens Grecs : leurs dieux comme ceux des Phéniciens et des Égyptiens étaient des colosses. Leurs héros, d'une taille et d'une vigueur supérieures à celles des autres hommes, sont doués de toutes les qualités physiques propres à en faire des êtres d'une classe plus relevée. Que devait-il en être des dieux, contre le pouvoir desquels venaient se briser le courage indomptable et la force des héros? Aussi voit-on, dans Homère, Mars, en tombant, couvrir de son corps la superficie de neuf journaux de terre. Neptune enlève d'une main, sans efforts, d'énormes rochers, et parmi les sujets du bouclier d'Achille, attribué au chantre de l'*Iliade*, Mars et Minerve s'élèvent considérablement au-dessus des hommes qui les im-

plorent (1). A des époques où la force corporelle était tout, grandir ainsi les dieux c'était donner la plus haute idée de l'intrépidité de héros, tels que Diomède, qui osaient attaquer et blesser de pareilles divinités. La statuaire sur ce point, comme sur tant d'autres, ne pouvait approcher que de très-loin les conceptions de la poésie, et elle n'avait pas à son service les mêmes moyens de frapper l'imagination. Mais l'on retrouve cette idée du symbole de la puissance dans ces colosses d'or et d'ivoire, images abrégées des divinités, et qui inspiraient le respect et l'admiration par l'immensité de leurs masses autant que par la beauté de leur travail. Lorsque l'art, dans toute sa force, pouvait tout exprimer par la sublimité de ses conceptions, il conserva le langage qui parlait aux yeux aussi bien qu'à l'imagination. Mais, comme s'il s'en était servi dans toute la règle des proportions relatives lorsqu'il unissait les hommes aux divinités, il aurait été obligé de ne les représenter que comme des êtres imperceptibles auprès des dieux, on se contenta de donner à ceux-ci une taille supérieure à celle des hommes, sans les élever jusqu'au colossal. Ce mode de représentation est assez fréquent dans les bas-reliefs grecs; mais ceux des Romains ne le présentent que rarement. C'est ce que nous offrent la frise de la Cella du Parthénon et un joli bas-relief du Vatican (2), où toute une famille adresse ses prières à quatre divinités d'une taille considérablement au-dessus de celle des sept personnes qui la composent; et c'est ce que nous présente notre bas-relief, qui, par la simplicité de sa composition et par les costumes, s'annonce pour être dans le goût des ouvrages grecs.

A l'air imposant et bienveillant tout à la fois de cette femme d'une taille majestueuse, debout près d'un autel, on reconnaît une divinité; d'une main elle tient son long sceptre et de l'autre une patère, emblème des bienfaits et de l'abondance qu'elle répand, encore plus que des hommages qu'elle reçoit. Sa tête, doucement inclinée vers ses adorateurs, indique qu'elle les écoute avec bonté, et lui donne le caractère d'une divinité favorable, *prospiciens*. Deux magistrats et sept autres personnages viennent la supplier et lui offrir un sacrifice sur son autel. D'une taille bien inférieure à celle de la déesse qu'ils implorent, ces graves magistrats dépassent de beaucoup les personnages qui les suivent, ce qui dénote la distance que de hautes fonctions mettent entre eux et le peuple qui, sous leurs auspices, invoque la déesse. Si on les a représentés d'un âge mûr, et tous les autres comme des jeunes

(1) *Il.* Σ, v. 518 et suiv.

(2) *Mus. Pio-Clem.*, t. V, pl. XXVII. La pl. XXVI offre aussi un bas-relief avec les mêmes particularités. On en trouve un du même genre et très-joli dans Zoéga, *Bassi-rilievi, etc.*, t. I, pl. XVIII, et on en peut voir plusieurs cités par Visconti et Zoéga, dans les marbres d'Oxford, n°s 32, 33, 143, 144; de Vérone, par Maffei, p. 47, 2, 3, 5; p. 53. 1, 4, 6, 7, 11, 12; p. 139, 6; dans Paciaudi, *Mon. Pelop.*, t. I, p. 10; t. II, p. 234; dans Zanetti, *Stat. della libr. di San Marco*, t. I, pl. 48, 49; t. II, pl. 2. Visconti, p. 165, cite aussi un beau bas-relief grec de la collection Worsley (aujourd'hui de lord Yarborough, à Apuldercomb, dans l'île de Wight), où Jupiter et une déesse s'avancent vers une troupe de supplians de très-petite taille. Voy. aussi un curieux bas-relief, donné par M. Raoul-Rochette, dans ses *Mon. inéd.*, t. I, pl. LXX.

gens, ne serait-ce pas pour indiquer que ces magistrats, ainsi que des pères de famille, soignaient les intérêts de leurs concitoyens comme s'ils eussent été leurs enfans. D'après la chèvre qui sera sacrifiée à la déesse, il paraît que ce doit être Junon *Acræa,* à qui cette victime était agréable. Un jeune desservant de l'autel, un Camille, tient entre ses mains un plateau ou une corbeille chargée de gâteaux et de fruits, offrandes qu'il va déposer sur l'autel et dont une partie sera consumée avec les cuisses de la victime. La statue de Junon *Acræa* est vêtue de la tunique longue et d'un ample *peplus.* Elle est sans diadème, et sa coiffure, renouée sur le haut de la tête, retombant de chaque côté en longues mèches, n'est pas celle qu'aimait à porter la reine des dieux et qu'on lui voit ordinairement, et peut-être à son caractère d'*Acræa* que lui donne la chèvre pourrait-on joindre celui de quelque autre déesse. Tous ces personnages, vêtus à la grecque, sont plus ou moins couverts de leur pallium, ils ont des chaussures fermées et montantes. L'un d'eux tient une couronne qu'il va présenter à la déesse.

Les poses de ce bas-relief sont simples et naturelles, et les draperies, en général, d'un bon jet. En admettant la différence des tailles comme une particularité reçue et consacrée, on trouvera recommandable, sous le rapport de la distribution et du dessin, ce monument religieux, dont cependant l'exécution est assez faible. On en ignore la provenance.

On sait par Apollodore (1) et par Pausanias (2) que Junon, sous le surnom d'*Acræa* ou de la *Citadelle, l'Acropolis,* était adorée à Corinthe. Selon une tradition, Médée, fuyant de cette ville, où, après dix ans de l'union la plus douce, elle voyait l'infidèle et ingrat Jason la quitter pour épouser Glaucé, fille du roi Créon, avait mis ses enfans Mermérus et Phérès sous la protection de Junon *Acræa,* ce qui n'empêcha pas les Corinthiens de les arracher de l'autel de la déesse et de les maltraiter; et même, suivant Pausanias, de les lapider. Parméniscus, dans le scoliaste de la Médée d'Euripide, va jusqu'à dire que les Corinthiens donnèrent à ce poëte cinq talens pour qu'il chargeât la mémoire de Médée du meurtre de ses enfans. La chèvre était la victime que l'on offrait à Junon *Acræa.* Celle que l'on voit ici autoriserait, en quelque sorte, à admettre que c'est cette déesse à laquelle va s'adresser le sacrifice. Peut-être en avait-on établi un en expiation du crime d'inhospitalité commis par les Corinthiens sur les enfans de Médée. Ou bien, si la tradition rapportée par Parméniscus était exacte, les Corinthiens, voulant se faire passer pour innocens, auraient offert des sacrifices en expiation du crime commis par Médée dans leurs murs, et la couronne portée par un des personnages pourrait rappeler celle que l'épouse abandonnée de Jason avait empoisonnée et envoyée à sa rivale Glaucé dont elle causa la mort. Au reste, les récits des anciens sur Médée sont remplis d'incohérences, et je ne donne tout ceci que comme une conjecture sur le sujet de ce bas-relief; il se peut que ce soit un sacrifice à Junon *Acræa,* et que l'histoire ou le souvenir de la célèbre magicienne de Colchos n'y soit pour rien. Il se peut aussi, et le travail romain le ferait croire, que c'est

(1) L. I, c. IX.   (2) *Cor.,* c. II.

une simple supplication qui n'a nul rapport avec l'histoire grecque, et qu'elle s'adresse à une divinité que la chèvre ne caractérise peut-être pas assez pour qu'on soit certain d'y voir Junon *Acræa*. — Publié par Bouillon, t. III, bas-reliefs, *personn. grecs*, pl. 24. [0^{m},661 = 2 pi. 6 po. 5 li. — Larg. 1^{m},109 = 3 pi. 5 po.]

258. Les Offrandes, n° 21, pl. 163, *marbre pentélique*.

Dans la plupart des temples des anciens, surtout dans ceux qui, consacrés par des contrées riches à de grandes divinités et construits avec magnificence, réunissaient plusieurs édifices et attiraient la foule de tous côtés par la somptuosité de leurs fêtes, il y avait, outre les prêtres et les prêtresses, un certain nombre de jeunes gens des deux sexes consacrés à ces divinités, et qui portaient en général le nom d'*hiérodules*, serviteurs sacrés; c'étaient les *Camilli* des Romains. De même que les adolescens ministres des autels, les *hiérodules* étaient choisies parmi les jeunes filles qui, dans les familles les plus distinguées, se faisaient le plus remarquer par leur beauté et leur décence; c'était un honneur qu'elles étaient jalouses d'obtenir. De ces femmes, les unes étaient chargées d'embellir de fleurs les temples et les autels, d'y suspendre les guirlandes et probablement d'y disposer avec goût les offrandes. A leurs soins devait être aussi confiée la propreté des candélabres et des autres ustensiles sacrés et précieux; dans les temples où avaient lieu des initiations, elles pouvaient être commises aux apprêts de certaines cérémonies.

A la porte d'un temple élevé sur plusieurs marches, ayant à sa face quatre colonnes à riches chapiteaux, et qu'accompagne un beau portique, notre bas-relief nous offre trois jeunes, belles et sveltes hiérodules dans toute l'élégance du costume grec le plus léger. Leur chevelure relevée développe toute la grâce de leur cou, et leurs manteaux, d'étoffes transparentes, voltigeant et s'enflant autour de leurs épaules nues, semblent agités et froissés par le vent, et ils découvrent toute la souplesse de leur taille et la grâce de leurs mouvemens. L'une, sur la pointe du pied gauche et ne faisant que raser la terre, apporte une couronne de fleurs; les deux autres vont attacher, avec des bandelettes, des guirlandes qui se balanceront d'un candélabre à l'autre. Les parfums brûlent déjà dans les vases qui terminent ces élégans candélabres. A la manière dont s'avancent ces hiérodules, à la symétrie de leurs mouvemens, on voit que c'est une cérémonie, et que leurs pas sont cadencés et en mesure. Dans leur ajustement, tout en y mettant de la variété, la sculpture a eu le soin de calculer ses lignes avec cette sorte de symétrie à laquelle, chez les anciens, elle s'astreignait lorsqu'elle contribuait à l'ornement de l'architecture monumentale. Les satyres sculptés sur les bases triangulaires des candélabres autorisent à croire que c'est en honneur de Bacchus que se font des apprêts d'une fête. Ce qui le prouve encore mieux c'est qu'il paraît, d'après la planche 64 de l'*Admiranda*, que notre bas-relief, tel qu'il est au Musée royal, est incomplet, et qu'il pourrait réclamer sur la droite la belle bacchante qui en faisait partie du temps de Pietro

Sante Bartoli, et que nous avons décrite (135), n° 283, pl. 135. Elle est dans les mêmes proportions que ces hiérodules. Cette charmante bacchante n'était même probablement pas la dernière figure de ce bas-relief, et il est à croire qu'il formait une longue frise de quelque joli monument. En le donnant, Pietro Sante Bartoli y a mis quelques légères inexactitudes : au lieu des satyres qui dansent sur les faces des bases des candélabres, ce sont, sur sa planche, des Amours, et des têtes de bélier aux angles supérieurs au lieu de têtes de lion. Nos candélabres ont pour pieds ou supports des têtes de bélier. Au reste, quoique ce bas-relief soit joli, l'on ne peut se dissimuler que l'exécution n'en soit très-ordinaire; il réveille encore plus qu'il ne réalise les idées de souplesse et d'élégance; mais on y reconnaît la copie, en assez mauvais état, d'un charmant modèle. Il est à regreter que toutes ces têtes aient été très-retouchées, et qu'elles aient beaucoup de parties en plâtre. De cette matière sont aussi les deux candélabres des côtés, moulés sur celui du milieu. Ce monument vient de la Villa Borghèse, sal. 1, n° 10. — Montelatici, p. 188; *Admiranda*, pl. 64; publié par Bouillon, t. II. [Haut. 0m,694 = 3 pi. 1 po. 8 li. — Larg. 1m,867 = 5 pi. 9 po.]

259. Les Danseuses, n° 20, pl. 163, *marbre pentélique*.

Parmi les hiérodules dont nous venons de parler, les unes, sans doute, embellissaient et animaient les fêtes par les hymnes qu'elles chantaient, aux accords des instrumens, en l'honneur des dieux et des héros; d'autres exécutaient des danses sacrées, graves ou légères, qui, retraçant leurs aventures, accompagnaient les cérémonies. Ces danses, dirigées par les chefs de chœurs, n'étaient pas abandonnées aux caprices, à la gaieté ou à la légèreté des hiérodules : réglées selon le caractère des fêtes et des sujets qu'on leur faisait représenter, elles étaient soumises aux divers modes de la musique et de l'art de la danse, l'*orchestrique*, selon ses différens caractères. On peut se faire une idée, mais il est à croire très-incomplète, de la multiplicité, de la variété et de la pantomime de ces danses, par ce qu'en rapporte Lucien et ce qu'ont recueilli sur ce sujet Meursius, dans son *Orchestra*, et Burette (1) sur la danse des anciens. Notre bas-relief, très-supérieur à celui des offrandes, et remarquable par l'élégance de son style, la suavité de son dessin, nous offre une de ces danses, peut-être l'*Emmélie*, où la décence était unie à la grâce et à la légèreté, et qu'exécutent cinq jeunes hiérodules auprès d'un portique appartenant sans doute à un temple. On peut faire remarquer que cette architecture, de même que celle du bas-relief précédent, n'est pas pure, ou que du moins ses chapiteaux et les bases des colonnes ou des pilastres ne peuvent se ranger dans aucun des quatre ordres. C'est un composite de fantaisie, et les chapiteaux, manquant de tailloir ou d'abaque, sont tout à fait inusités et contre les règles, ce qui suffirait pour assigner à ces bas-reliefs un temps où les arts s'éloignaient de leur ancienne pureté. Les figures ont pu être copiées d'après des productions

(1) *Mémoires de l'Académie des inscriptions, etc.*, t. I.

originales de grand mérite; et la partie architecturale serait une addition du copiste peu intelligent ou peu scrupuleux. Au reste, Pietro Sante Bartoli, en donnant ce bas-relief dans son *Admiranda,* pl. 63, a renchéri sur le sculpteur, probablement romain, auquel on doit ce monument, et il a mis entre les colonnes un fond de paysage qui n'y existe pas.

Dans la figure que forment ces danseuses en se tenant par la main, deux d'entre elles semblent se séparer des trois autres, peut-être pour venir les rejoindre, en retournant sur leurs pas, par une légère évolution, ou pour s'unir à d'autres jeunes filles que pouvait offrir la suite de ce bas-relief. Il est, en effet, aisé de voir qu'il n'est pas terminé et qu'à chaque extrémité une danseuse à l'air de s'adresser à une autre de ses compagnes qu'elle appelle et à qui elle tend la main. On pourrait penser que ce bas-relief et les offrandes ont eu pour modèle des compositions qui enveloppaient des bases cylindriques, et où ces danseuses se tenaient sans interruption; car ces monumens, quoique gracieux, ne sont peut-être pas assez bien pour qu'on leur accorde d'être des productions originales. Les attitudes des danseuses sont variées, mais avec régularité; soit qu'elles se présentent de face, soit qu'elles tournent le dos, c'est le pied droit qui est en avant et sur lequel elles posent. Le sculpteur aurait pu répandre plus de diversité dans les mouvemens gracieux de ces jeunes beautés; mais il est à présumer qu'il a voulu exprimer la régularité et la dignité d'une danse sacrée; et ce sont les jets et les ondulations des draperies, plutôt que les attitudes des danseuses, qui mettent de la variété dans cet agréable ensemble.

[1] Les robes de ces danseuses sont d'étoffes légères comme on en voit à de charmantes figures d'Herculanum et telles qu'en fournissait l'île de Cos, dont les tissus de ce genre, l'*air tissu,* avaient une grande réputation dans le monde élégant de la Grèce et de Rome. Ce que rapportent les anciens sur la finesse des étoffes de laine ou de lin et de byssus, dont les femmes ne voilaient qu'à peine leurs attraits comme d'une vapeur légère ou d'un cristal diaphane, est parfaitement confirmé par les tissus égyptiens que possède le Musée royal, et qui le disputent de finesse aux plus belles batistes de nos fabriques et aux mousselines des Indes. La tunique de deux de ces danseuses, ouverte sur le côté, montre la cuisse et la jambe comme aux jeunes filles de Sparte, les *Phainomérides,* dont nous avons déjà eu occasion de parler. Des péplus ou des cyclades recouvrent en partie leurs tuniques; ils laissent briller toute la beauté de leurs bras, et, pareils à peu près pour la coupe, ils sont variés par leurs mouvemens. Il nous semble qu'il est à remarquer que ce ne sont que les deux danseuses à robe ouverte sur le côté qui aient les bras entièrement nus. Si c'était une particularité de costume, peut-être indiquerait-elle que ces danseuses étaient destinées à des danses plus légères que celles dont les tuniques et les manteaux les enveloppent, en grande partie, et retombent jusqu'aux pieds. Ces deux danseuses seraient-elles des espèces de coryphées qu'on distinguait, pour qu'on ne les confondît pas, par quelque variété du vêtement et qui, menant la danse, se séparant, se réunissant, étaient plus en action que celles qu'elles dirigeaient et devaient être plus légèrement vêtues. On peut aussi faire observer que l'élégance du costume des femmes qui présentent les offrandes a quelque chose d'un peu plus sévère que celui de nos deux danseuses. Si nos bas-reliefs n'ont pas fait partie de la même frise, il est à croire qu'ils décoraient le même monument; ils sont tout à fait semblables de style pour les figures, et, quant à l'architecture, elle n'offre que de très-petites différences dans les chapiteaux et les bases; mais cependant l'un n'aurait pas

pu faire suite à l'autre, et ils devaient être en pendant. L'exécution de celui des danseuses est beaucoup plus fine et plus soignée que celle des offrandes. De même que celles-ci, les danseuses ornaient la Villa Borghèse, sal. 1, nº 14. — Montelatici, p. 188; *Admiranda*, pl. 63; Bouillon, t. II. [Haut. 0m,719 = 2 pi. 2 po. 7 li. — Larg. 1m,876 = 5 pi. 9 po. 4 li.]

260. Femme grecque, nº 30, pl. 180, *marbre.*

L'attitude de cette femme, dont la main droite rapprochée du menton offre le caractère de la réflexion et de la mélancolie, le grand pallium qui l'enveloppe et recouvre sa tête en guise de voile, annoncent assez qu'elle a pu faire partie d'un assez grand bas-relief qui décorait un monument funèbre, et la gravité de son costume, que rien du reste ne distingue d'une manière spéciale, conviendrait à une prêtresse ou à une femme d'un rang élevé; et l'on pourrait y voir ou Iphigénie, ou Électre, ou Chrysosthémis au tombeau d'Agamemnon, et pensant à la triste destinée dont passait pour être victime Oreste, qui eût pu venger leur père. Voy. Raoul-Rochette, *Mon. inéd.*, t. I, pl. LXX. — Publié par Bouillon, t. III, bas-reliefs, *personn. grecs*, pl. 24. [Haut. 0m,608 = 1 pi. 10 po. 6 li. — Larg. 0m,428 = 1 pi. 3 po. 10 li.]

261. Jeunes Musiciennes, nº 179, pl. 202, *marbre.*

Il est fort à regretter que le temps nous ait ravi le reste du bas-relief dont ce joli groupe faisait partie. D'après la dimension des figures, on peut croire qu'il était considérable, et l'élégance de leur dessin, de leur disposition; l'ajustement des draperies et la finesse du travail; ces beaux bras, cette naïveté d'expression mettent hors de doute que nous n'ayons perdu un fort bon morceau de sculpture gréco-romaine. La coiffure de ces deux jeunes filles, ces cheveux ondulés régulièrement comme on en voit aux têtes d'Antonia et à des princesses des premiers temps de l'empire, peut faire placer ce morceau vers la fin du Ier ou au commencement du IIe siècle de notre ère, époque où les arts marchaient encore d'après les principes et les traditions des bonnes écoles grecques. L'instrument à cordes, à long manche et à corps sonore ovale, que tiennent nos jeunes musiciennes, a quelque rapport avec nos guitares ou nos mandolines, et ce devait être une espèce de cithare. Elle paraît incomplète dans la partie supérieure. On ne saurait trop dire si ces musiciennes pouvaient, ce qui n'est pas probable, en jouer toutes deux à la fois, comme lorsque sur le piano l'on exécute des morceaux à quatre mains, ou bien si celle qui passe la main par dessus l'épaule de sa compagne veut, dans son transport musical, s'emparer de l'instrument et joindre ses accords à ceux de quelque personnage avec lequel, par son attitude et la direction de son regard, elle semble être en rapport. Il n'y a de restaurations que les pieds et quelque peu de la partie inférieure des robes, ainsi qu'à partir de la hanche de la figure de gauche, un morceau fort étroit qui a été enlevé dans toute la hauteur de la cuisse et de la jambe. Ce bas-relief provient de la Villa Borghèse, sal. 2,

il a été publié par Bouillon, t. III, bas-reliefs, *personnages grecs*, pl. 24. [Haut. 0m,658 = 2 pi. 7 po. 9 li. — Larg. 0m,588 = 1 pi. 9 po. 9 li.]

262. CÉRÉMONIE NUPTIALE GRECQUE, n° 231, pl. 153, 253, inscr., pl. XIV, 3 lignes.

Cette stèle grecque est assez remarquable par sa forme qu'on pourrait appeler *obéliscale*, et qui, allant en se retrécissant par le haut, se termine en triangle à peu près comme le pyramidion de l'obélisque. Cette forme tient à l'ancien dorique où les colonnes vont fort en diminuant vers le haut, et où l'on trouve des portes et d'autres ouvertures beaucoup plus étroites par le haut que dans la partie inférieure. La sculpture médiocre qui fait l'ornement de la face antérieure représente, vêtus à la grecque, un homme debout, enveloppé dans son manteau, et une femme voilée, assise, sur un siége recouvert d'une draperie, au pied d'un monument dont on aperçoit le soubassement et le bas d'une colonne, et à côté duquel est un arbre. La rosace et les couronnes qui décorent la partie supérieure du monument sont des symboles funèbres et des hommages à la mémoire des défunts. Le pied droit de la femme pose sur un petit tabouret. Entre ces deux personnages est un jeune garçon dans son manteau et la tête couverte d'un bonnet qui en prend la forme. A droite de la femme, une jeune fille debout semble ouvrir une cassette. Ce sujet offre-t-il une scène de mariage entre Antiochus et Zénodora, auxquels le monument est consacré, et par son geste la femme invite-t-elle Antiochus à se rapprocher d'elle? rien ne le prouve d'une manière positive; et il est plus probable que ces deux époux, en rappelant leur union, ont voulu tout simplement être représentés avec les enfans qui en avaient été les fruits. Dans l'inscription, qui dit un dernier adieu aux époux, le Z et la moitié du Δ de ZHNOΔΩPA, et du X de XAIPE, manquent, ainsi que l'O d'ANTIOXE et l'E de XAIPE. Ce petit monument a été publié par Bouillon, t. III, *cip. chois.*, pl. 2, n° 15. [Haut. de la stèle 0m,500 = 1 pi. 6 po. 6 li. — Larg. 0m,315 = 11 po. 8 li.]

263. CÉRÉMONIE NUPTIALE FUNÈBRE, n° 264, pl. 152.

La tête du vieillard, la pose, la main droite et la draperie de la femme, seules parties bien conservées de ce bas-relief, dans le costume grec, font regretter que le temps nous en ait ravi le reste. D'après d'autres productions analogues, il est aisé de voir qu'à la restauration ces deux figures ont été rétablies comme elles devaient être, et que ce sont deux époux qui se donnaient la main. Était-ce un signe d'union en formant les liens du mariage? Le geste de la femme, l'expression de l'homme en feraient douter, et l'on pourrait y voir des regrets au moment d'une séparation pénible; le mari quitte le monde et tout ce qui lui est cher; il jette sur sa femme un dernier regard et s'éloigne pour ne plus revenir. C'est un adieu sans retour. Telles sont aussi la plupart des compositions qui suivent et qui appartenaient toutes à des monumens funèbres. Elles sont indiquées sur les planches

simplement comme cérémonies nuptiales; mais elles ne sont que commémoratives. Cette manière de se serrer la main indiquait sur les tombeaux les relations amicales des personnages, et, lorsqu'elle a lieu entre un homme et une femme, on peut croire qu'à l'idée de se donner un dernier témoignage d'amitié, en se séparant pour jamais, était jointe celle d'exprimer l'union et l'accord qui, pendant leur vie, avaient régné entre deux époux. Ainsi, au titre de cérémonie nuptiale des planches, on pourrait ajouter l'épithète funèbre. L'homme de notre bas-relief n'a d'antique que la tête, la poitrine et une petite partie du bras gauche. La tête, le cou, l'épaule et le bras droits, les pieds et le bas de la robe de la femme sont modernes. — Bouillon, t. III, pl. 33 *bis; Cip. choisis,* pl. 2, n° 12.

264. Cérémonie nuptiale funèbre, n° 542, pl. 152.

Ce grand bas-relief grec, d'un beau style et d'une assez bonne conservation, semble offrir le moment où, se donnant la main droite, cet homme âgé et cette jeune fille vont s'unir; et l'on dirait que, par son geste de la main gauche et sa tête baissée, ce vieillard témoigne à sa fiancée, au printemps de sa vie, sa reconnaissance de ce qu'elle a bien voulu l'accepter pour époux, lui qui marchait déjà à grands pas vers la fin de sa carrière. L'on peut y voir aussi le regret de se séparer de sa jeune épouse. Mais, lorsque les bas-reliefs de ce genre sont sans une inscription qui indique auquel des deux personnages a été consacré le monument, on ne saurait trop dire quel est celui qui prend congé de l'autre et de la vie, les regrets que semble exprimer l'un des deux pouvant tout aussi bien s'appliquer au chagrin de quitter son ami ou à la douleur que fait éprouver sa perte. *Coll. Choiseul, Catal.,* n° 147. — Bouillon, t. III, *cip. chois.,* pl. 2, n° 12. [Haut. 0m,975 = 3 pi. — Larg. 0m,325 = 1 pi.]

265. Cérémonie, n° 597, pl. 152, *marbre pentélique.*

Quoique ce bas-relief ne soit pas en bon état et qu'il paraisse, au premier coup d'œil, peu important par sa composition, il peut cependant, sous le rapport de l'histoire de l'art, être considéré comme un des morceaux les plus précieux de notre collection. Ce n'est pas seulement parce qu'il fait partie du *Marbre de Choiseul,* l'un des monumens épigraphiques les plus curieux que l'on connaisse (1); mais ce bas-relief possède en outre un mérite que n'offrent que bien peu de productions de la sculpture grecque. L'époque où il fut fait et, sans aucun doute, placé dans l'Acropole d'Athènes, où les trésoriers de Minerve conservaient et exposaient au public les dépenses annuelles de leur administration, est connue. Le compte rendu dans celle des trois inscriptions que porte ce marbre, et au-dessus de laquelle est ce bas-relief, date de l'archontat de Glaucippe, la troisième année de la xcii^e olympiade, ou l'an 410-409 avant notre ère (2). Ainsi ce bas-re-

(1) Voy. aux inscriptions grecques, 447, pl. xxxvi-xxxix.

(2) Voy. aux inscriptions, 447.



lief et l'inscription qu'il accompagne ont dû être faits probablement après le mois de juillet de l'an 409, au commencement de l'archontat de Dioclès, lorsque les comptes des dépenses auxquelles donnèrent lieu les fêtes ou d'autres circonstances, sous l'archontat précédent, eurent été réglés. A l'époque où remonte ce bas-relief, la sculpture grecque, dans tout son éclat, brille à Athènes des noms de plusieurs élèves célèbres de Phidias. Ce serait une inutile témérité de chercher à deviner quel est le sculpteur auquel on pourrait attribuer cet ouvrage, et même, quoiqu'il soit d'un beau style et d'une bonne exécution, il est bien à croire que de pareils travaux, qu'on faisait exécuter tous les ans, et qui devaient être assez multipliés, n'étaient pas ordinairement confiés à des artistes dont l'histoire ait jugé les talens et les noms dignes d'être inscrits dans les fastes qu'elle nous a transmis. Les ateliers d'Athènes devaient abonder en sculpteurs pour lesquels n'étaient qu'un jeu des bas-reliefs de ce genre, qui nous servent aujourd'hui de modèles.

Quant au sujet que ce bas-relief présente, rien n'indique positivement ce que ce peut être, et l'on est réduit à des conjectures. Le savant abbé Barthelemy, en écrivant sa belle dissertation sur une des inscriptions de ce marbre (1), n'a pas fait attention au bas-relief, et il n'en est pas question dans les savantes interprétations de M. Bœckh (2); et il eût été bien à désirer que le docte M. Welcker, qui ne fait qu'indiquer ce curieux bas-relief (3), eût voulu répandre sur ce sujet obscur les lumières de son érudition et de ses connaissances archéologiques. Mais M. Panofka (4) nous apprend que le savant archéologue M. Hirt «a rapproché avec beaucoup de «sagacité ce groupe de la dispute de Neptune et de Minerve, telle que les «monumens de l'art la représentent constamment. Il a supposé avec justesse «dans l'arbre, l'*olivier de Minerve;* dans la femme, la *prêtresse d'Athénée* «(Minerve) *Polias,* et dans l'homme en face d'elle, le *prêtre de Posidon* «(Neptune) *Érechthéus.* Cette explication du vétéran de l'archéologie al-«lemande ne laisse rien à désirer.» Et au fait il était assez convenable qu'en tête de ces comptes on offrît la représentation d'un prêtre et d'une prêtresse aux soins desquels ils étaient confiés, et qui leur assuraient la protection des grandes divinités d'Athènes dont ils étaient les ministres sacrés. Il est fort à regreter que ce bas-relief ait suivi le sort des inscriptions qu'il décore, et qu'il soit aussi fruste. Les têtes, les bras, les mains, ont presque entièrement disparu, et à travers les dégradations du temps on est forcé de se contenter de reconnaître, comme à travers un voile, les bonnes intentions des draperies. On voit que la prêtresse porte sur sa longue tunique dorienne sans manches un péplus agrafé sur les épaules et relevé par une ceinture. Il est à croire que l'on a voulu lui donner le costume qui plaisait à sa déesse, que l'on voit toujours en tunique sans manches, tandis que les Athéniennes en

(1) *Acad. des inscript., etc.,* t. LXVIII, p. 307-408.

(2) *Économie politique des Athéniens,* édition allem., t. II, p. 160 et suiv., et *Corp. inscript.,* t. I, nos 147, 149, 148.

(3) *Corr. archéol.,* t. V, p. 160.

(4) *Corr. archéol, idem, ibid.*

avaient à leur tunique ionienne. Ce que tient de la main gauche la prêtresse est presque entièrement effacé; mais, d'après la trace laissée sur le marbre, ce doit être ou une lance, ou une espèce de sceptre, et ce n'est pas assez droit dans la gravure. Le costume du prêtre n'a rien de remarquable. Il s'appuie aussi sur un long bâton ou une sorte de sceptre, insigne de ses hautes fonctions. La position de ces deux personnages, auprès de l'arbre sacré de Minerve, et dont le prêtre touche une branche, pourrait faire présumer qu'ils remplissent quelque cérémonie qui avait peut-être lieu lorsque les trésoriers de la déesse déposaient à la citadelle le compte annuel de leurs dépenses. Mais je laisse à d'autres le soin de proposer sur ce point leurs conjectures, et je ne porterai pas plus loin les miennes sur ce curieux et précieux monument. L'on sait que dans la célèbre dispute entre Minerve et Neptune, pour savoir auquel des deux appartiendrait l'honneur de donner son nom à la ville de Cécrops, l'avantage resta à Minerve (*Athéné*), qui, d'un coup de lance, avait fait naître l'olivier, que l'on jugea plus utile aux hommes que le cheval fougueux que Neptune fit sortir et bondir de terre. De ces oliviers sacrés, *moriai,* de la Citadelle, postérité de l'arbre d'Athéné, était tirée l'huile qu'on donnait en prix aux vainqueurs aux jeux des Panathénées, et qu'il était défendu de faire sortir de l'Attique; et personne n'ignore que des vases grecs très-curieux en terre cuite nous rappellent, par leurs sujets et par leurs inscriptions (ΑΘΕΝΕΘΕΝ ΑΘΛΟΝ, pour ΑΘΗΝΗΘΕΝ ΑΘΛΩΝ), ces célèbres jeux d'Athènes. — Bouillon a donné ce bas-relief, t. III, *Suppl.,* pl. n° 5. [Haut. 0m571 = 1 pi. 9 po. 1 li. — Larg. 0m,621 = 1 pi. 10 po. 11 li.]

266. Cérémonie nuptiale funèbre, n° 204, pl. 150.

Ce petit bas-relief, d'un assez bon style, appartenait sans doute ou à une urne cinéraire, ou à quelque monument funèbre de peu d'importance. Peut-être autrefois une inscription faisait-elle connaître le guerrier grec et la femme auxquels il avait été consacré. Ce jeune guerrier vient de quitter son casque et son bouclier : après la guerre, il rentre dans ses foyers, et ces pilastres peuvent indiquer un temple où il va rendre grâce aux dieux. Sa compagne lui offre à boire, et ce serait une manière d'exprimer le repos dont il va jouir au sein de sa famille après ses glorieuses fatigues; ou l'on y verrait encore un emblème de la récompense de ses exploits que lui offre sa femme en présence de son vieux père. Mais il paraît cependant que sur ce monument, destiné à deux époux, on a voulu retracer une des cérémonies du mariage chez les anciens, et qui consistait à ce que la fiancée offrît à boire à celui auquel on allait l'unir. C'était lui dire qu'elle était prête à le servir, comme Ariadne servit Bacchus, et c'était aussi se mettre, ainsi que son fiancé, sous la protection de ce dieu et de sa divine épouse. Si cette jeune fille relève son voile qui faisait partie du costume des nouvelles mariées, ce doit être un signe de sa pudeur, et les nœuds qui vont l'unir à son bien-aimé n'étant pas encore formés, elle observe près de lui une modeste retenue. Ceci ne rappellerait-il pas, en quelque manière, ce

qu'on rapporte de Pénélope, qui, venant d'épouser Ulysse, fut pressée par son père Icarius de rester avec lui et de laisser partir son époux qu'il cherchait en vain à retenir à Sparte? On sait qu'embarrassée de répondre, et combattue par sa tendresse filiale et par son amour pour Ulysse, elle baissa son voile en se tournant vers ce héros. La tunique dorienne sans manches, le péplus et les cheveux séparés sur le front sont bien dans le costume des jeunes filles de Sparte; mais ce serait trop se hasarder que de voir Ulysse, Pénélope et Icarius sur un monument qui n'est nullement traité dans le style héroïque. Nous n'avons voulu indiquer que quelques rapports, et il est à croire que si l'on eût représenté la scène rapportée par Pausanias (1), on n'eût pas manqué d'offrir, comme lui, Ulysse et Pénélope dans leur char. On ne peut dissimuler qu'il n'y ait quelque roideur dans la pose de ces figures. Cependant celle de la jeune fille n'est pas sans grâce; ses draperies sont bien disposées, et, par son ensemble et son faire, ce petit bas-relief tient à une bonne école; il est assez intact, mais les têtes ont souffert. — *Monum. antiq. du Mus.*, t. IV, p. 76; Bouillon, t. III, *personn. héroïq.*, pl. 23 *bis*. [Haut. 0^{m},478 = 1 pi. 5 po. 9 li. — Larg. 0^{m},529 = 1 pi. 7 po. 7 li.]

267. CÉRÉMONIE NUPTIALE FUNÈBRE, n° 695, pl. 152 et 252; inscript., pl. LII, 3 lign., *marbre pentélique*.

Il se pourrait bien que le titre que nous avons donné à ce bas-relief ne fût pas celui qui lui conviendrait le mieux. La manière dont cet homme, déjà sur le retour, et cette jeune femme se donnent la main peut bien indiquer, ainsi que nous l'avons dit plus haut (263, n° 264), que ce sont deux époux. Mais il n'est pas dit que ce soit une cérémonie du mariage. Quoique les deux personnages se serrent la main, ils ne semblent pas se rapprocher pour s'unir. Leur air triste et pensif, toute leur attitude sérieuse donnent l'idée d'une pénible séparation plutôt que celle de liens désirés et sur le point d'être contractés. On a rappelé sur ce monument funèbre, comme sur tant d'autres, la mort d'un mari qui dit à sa jeune épouse un dernier, un éternel adieu. C'était, en quelque sorte, un renouvellement des cérémonies du mariage au moment où la mort en allait rompre les nœuds. La tunique courte et relevée, la chlamyde indiquent assez un voyage, et le cheval, ainsi qu'on le voit sur plusieurs monumens funèbres, annonce que c'est un guerrier qui part pour les éternelles demeures. Cette jolie stèle est terminée par un grand fleuron formé d'une palmette sépulcrale et d'enroulemens. L'inscription grecque qu'elle porte nous apprend que celui auquel on l'avait consacrée se nommait PHILOCHARÈS, qu'il était fils de PHILONIDES, du dême attique de CÉPHISIA, de la tribu ÉRECHTHÉIDE; sa femme TIMAGORA était fille d'ÉPHESTODORE. Cette inscription, depuis longtemps en France, a été publiée par Maffei, *Gall. ant., etc.*, p. 175; Caylus, *Rec., etc.*, t. VI, pl. 63, n° 1; Murat., 1307, t. II, VII; Bœckh, *C. inscr.*, t. I, n° 635. — Bouillon, t. III, *cip. chois.*, pl. 2, n° 8. [Haut. 0^{m},816 = 2 pi. 6 po. 2 li. — Larg. 0^{m},419 = 1 pi. 3 po. 6 li.]

(1) *Lac.*, c. XX, 10.

268. **Femme assise et son mari debout**, n° 669, pl. 181; inscr., pl. LI, 1 ligne, *marbre pentélique*.

Ce bas-relief un peu fruste, mais d'un joli caractère, trouvé à Athènes par M. Fauvel, faisait partie d'un monument funèbre consacré par Odê, fille d'Apolexis, à son mari, dont on ne donne pas le nom. Il prend congé d'elle, et elle paraît écouter avec chagrin les regrets qu'il lui exprime de voir rompre des nœuds que sans doute elle avait rendus pleins de charmes. La pose naturelle et l'ajustement de cette jeune femme assise sur un siége à dossier d'une forme élégante, et que nous voyons reproduite dans nos ameublemens modernes, sont d'une simplicité gracieuse. — *Coll. Chois., Cat.*, n° 127; Bouillon, t. III, *cip. chois.*, inscr. sépulcr., pl. 2, n° 28; Bœckh, *C. inscr.*, n° 1022. [Haut. 0m,758 = 2 pi. 4 po. — Larg. 0m,433 = 1 pi. 4 po.

269. **Cérémonie funèbre**, n° 683, pl. 155; inscr., pl. LII, 5 lign.

Ce sont encore des hommages funèbres; mais ici les regrets ne paraissent pas avoir une cause aussi récente que sur les autres monumens, et ils ne sont pas également partagés par les deux principaux personnages. Cette belle femme, assise sur un siége élevé garni d'épais coussins, est en partie enveloppée dans les amples plis de sa robe talaire et de son grand voile qu'elle semble écarter un instant de devant ses yeux; elle veut sans doute soulager son affliction en contemplant encore les traits de celui qu'elle a chéri, qu'elle regrette, de son fils Eurythmus qu'elle avait eu de son mari Eutychès, et qu'une mort prématurée lui avait enlevé, ainsi que nous l'apprend l'inscription gravée sur ce monument. Elle ne dit pas, il est vrai, qu'il fût fils de cette femme nommée Héliconia, fille d'Hermias; mais rien n'empêche de le croire. Il faut que cet Eurythmus, qu'on a voulu peut-être représenter en Éphèbe, nu et tel qu'il avait paru dans les exercices de la palestre ou dans les jeux publics, se fût distingué dans un âge très-tendre; car nous apprenons par l'inscription que le sénat et le peuple, probablement d'Athènes, lui avaient décerné une couronne d'or. On sait que c'était le prix dans certains jeux solennels, et les inscriptions en parlent souvent. Le monument que lui a consacré l'amour maternel rappelait l'honneur qui lui avait été accordé, et pourrait indiquer qu'Eurythmus était mort avant d'avoir pu recevoir cette récompense, et qu'elle avait été, après sa mort inattendue, placée sur son image élevée sur un cippe. Il est fréquemment fait mention, dans les inscriptions, de couronnes d'or et d'images sur des colonnes ou des cippes de marbre blanc décrétées comme récompenses. Le Musée royal possède plusieurs inscriptions grecques où il en est question. Ici un magistrat, en présence d'Héliconia, dépose sur la tête de son fils Eurythmus une couronne que l'état du marbre ne permet pas de bien discerner. Mais peut-être aussi, et même plutôt, cette tête sur une gaîne serait-elle celle de Mercure *Énagonios* qui présidait aux exercices de la palestre, et dont les images étaient placées dans les gymn-

Il est presque inutile de rappeler que les tenons carrés en marbre dont on voit celui de droite au haut du cippe servaient à les transporter dans des cérémonies et à y appendre des couronnes de fleurs en honneur des morts. Ce bas-relief sépulcral, connu depuis longtemps, a été publié par Spon, *Misc.*, p. 335; Caylus, *Rec., etc.*, t. VI, pl. 63, n° 1; Bouillon, t. III, *cip. chois.*, pl. 2, n° 14. [Haut. 0m,708 = 2 pi. 2 po. 2 li. — Larg. 0m,487 = 1 pi. 6 po.

270. CÉRÉMONIE FUNÈBRE, n° 688, pl. 155; inscr., pl. LII, 22 lign.

Le monument funèbre que décorait ce bas-relief était consacré à la mémoire de POMPEIUS EVHODUS et d'ISIDORA probablement sa femme, et fille d'un PRAXITÈLE, du dême attique de PHILÉ. La dignité de la pose, la sévérité du costume de la femme, ce siége élevé garni d'un marche-pied, comme on en donnait aux personnages de haute distinction, pourraient faire voir en elle une prêtresse. La cassette sur laquelle s'appuie sa main gauche serait une *acerra,* ou une *Pyxis,* un de ces petits coffrets destinés à l'encens. Si elle semble tenir à la main un objet dont on ne saurait rendre compte, ce n'est qu'une addition due au graveur qui n'a pas bien compris le dessin. Elle ne fait que soutenir son voile, ainsi qu'on le voit dans plusieurs de ces bas-reliefs funéraires. On sait que c'était par ce geste que l'on caractérisait, chez les Romains, la déesse *Pudicitas*, et ce bas-relief est gréco-romain. D'ailleurs, chez les Grecs comme chez les Romains, le voile a toujours été l'emblème de la pudeur et de la dignité. C'était sans doute en honneur de la chasteté des femmes qu'on les représentait ainsi. Mais ne pourrait-on pas aussi, lorsque le monument est consacré à une femme dont on regrette la perte, avoir indiqué par là, et d'une manière allégorique, que la mort la fait disparaître, et qu'elle s'enveloppe à jamais de son voile? Ce que tient Pompeius Évhodus de la main gauche semble être un rouleau, un écrit, ce qui pourrait indiquer un auteur connu par ses ouvrages. Ce bas-relief, d'un assez bon travail et d'un ensemble satisfaisant, est depuis longtemps à Paris. Le marquis de Nointel, ambassadeur de France à la Porte, et auquel nous devons de belles inscriptions, en avait fait l'acquisition à Constantinople, et le donna, à sa mort, avec d'autres morceaux antiques, au célèbre antiquaire Baudelot de Dairval. — Spon, *Voyages, etc.*, t. II, p. 217; Caylus, *Rec., etc.*, t. VI, p. 201, pl. 62; Muratori, p. 1070; Bouillon, t. III, *cip. chois.*, pl. 2, n° 7; Bœckh, *C. inscr.*, t. I, n° 795. [Haut. 0m,927 = 1 pi. 10 po. 3 li. — Larg. 0m,659 = 1 pi. 8 po. 8 li.]

271. CÉRÉMONIE NUPTIALE, ou DERNIERS ADIEUX DE DEUX ÉPOUX, n° 705, pl. 152, 153; inscr., pl. LII, 1 ligne, *sur un vase de Marathon en marbre pentélique.*

Ce petit bas-relief, d'un bon style et de très-peu de saillie, orne l'un des côtés d'un de ces grands vases de forme amphoroïde allongée dont on a déterré plusieurs à Marathon, et qui ont passé dans diverses collections. On

pourrait y voir un mariage, et le jeune homme qui s'appuie sur le dossier du siége en serait le témoin. Mais cependant son attitude pensive, son air triste, la manière dont ce jeune homme et cette jeune femme se donnent la main, et qui est presque consacrée, sur les monumens funèbres, à exprimer le moment fatal du départ pour le voyage sans retour, me feraient penser que je me suis trompé dans la description du Musée des antiques et sur mes planches (voy. plus haut, 263), en donnant la plupart de ces sujets pour des cérémonies nuptiales. Et d'ailleurs les inscriptions que portent ces vases, et plus encore les tombeaux où ils ont été trouvés, les rangent parmi les monumens funèbres, pour la plupart, il est vrai, de maris et de leurs femmes. On peut remarquer aussi que lorsqu'il y a trois personnages, celui qui est comme témoin paraît toujours dans la tristesse, ce qui ne saurait désigner un mariage. Ce qui montre aussi que l'action de se serrer la main n'indique pas toujours entre deux personnes l'union conjugale, c'est que l'on en voit souvent du même sexe se la donner comme on peut le remarquer n° 14 *ter* de la même pl. 153, où deux jeunes femmes se disent ainsi adieu. Au-dessus des personnages de notre bas-relief, on lit les noms de Sostratidès, de Callynoïs et de Sostratos. Celui-ci est probablement le mari de Callinoïs, et il aurait eu pour frère ou pour parent Sostratidès. Ce vase, dont on trouve la forme pl. 152, a été trouvé à Marathon par M. Fauvel, et a fait partie de la collection du comte de Choiseul-Gouffier. Comme il est fracturé et a perdu sa partie supérieure, on n'aurait pas dû, en le gravant, le terminer par une ligne droite qui indique une forme complète. — *Coll. Chois., Cat.*, n° 122; Bœckh, *C. inscr.*, t. I, n° 1010; Bouillon, t. III, *vases*, pl. 8. [Haut. du vase 0^m,677 = 2 pi. 1 po.]

M. Welcker, *Corr. arch.*, t. V, p. 143, pense que les vases de Marathon auraient mérité une publication plus grande et plus exacte. Quant à la grandeur, je l'eusse aussi désiré si les dimensions de mes planches me l'eussent permis. Je ferai cependant observer qu'après avoir donné en petit les vases, pl. 152, j'en reproduis les bas-reliefs beaucoup plus grands, pl. 153, et ils le sont même plus que dans le magnifique et consciencieux ouvrage de Bouillon, de l'habile main duquel sont ces bas-reliefs. Son œil exercé lui a fait juger qu'ils n'avaient pas besoin d'être offerts sur une plus grande échelle. C'est aussi ce qu'a fait M. Raoul-Rochette pour un de nos vases, ΑΝΤΙΡΗΩΝ et ΑΝΤΙΑΣ. *Mon. inéd.*, t. I, pl. xlvi, n° 1. Car enfin si ces bas-reliefs sont jolis, c'est par l'intention plutôt que par l'exécution qui est très-ordinaire; et il est aisé d'y reconnaître des ouvrages de fabrique ou faits de pratique. Ils sont d'ailleurs, en général, si frustes, qu'on devine encore plus qu'on ne voit leurs qualités et ce qu'ils étaient dans leur intégrité. Des monumens aussi dégradés, et dont les contours sont émoussés au point d'être souvent à peine sensibles, sont très-difficiles à rendre au trait et demandent à être faits ni trop grands, ni trop petits; le tiers de leur hauteur, ou à peu près comme je les donne, est bien suffisant. Ils pourraient être encore mieux; cependant ils sont exacts, surtout pour le style, et ne craignent pas d'être comparés à ceux de Bouillon; c'est certainement ce que l'on peut en dire de plus favorable, et il est peu d'ouvrages, même dans les pays qui, sans en produire de pareils, exercent la critique la plus sévère, qui puissent mériter cet éloge. Je puis parler ainsi et prendre le parti de mes planches, puisqu'elles ne sont pas de moi et que je les critique et les fais refaire lorsque je trouve qu'elles donnent lieu à des reproches justes et motivés.

272. Cérémonie nuptiale funèbre, ou Adieux de deux époux, n° 706, pl. 152, 153; ins., pl. lii, 1 fig., *vase, marb. pent.*

Ce vase-ci, trouvé au même lieu que le précédent, est d'une forme plus élancée, et la partie supérieure, moins mutilée, a conservé en partie son cou. Le bas-relief, d'un travail fin et soigné, est d'un très-beau caractère. On voit que le sujet a beaucoup de rapport avec celui que nous venons d'offrir; mais la disposition des personnages est différente, et, au lieu d'être entre les deux hommes, la femme termine la composition sur la droite. Il y a aussi un cheval, ce que nous a déjà présenté un autre bas-relief plus considérable (267). Mais ici le cheval qui se voit presque entièrement fait bien mieux partie de la composition et la complète avec plus de goût que sur l'autre monument. Comme ailleurs, c'est un guerrier dont la femme avait à déplorer la mort. Ne se pourrait-il même pas qu'elle eût aussi à pleurer la perte du vieillard qui suit son mari, que d'après son costume on peut croire plus jeune que celui qui précède, et peut-être son fils? Les mettant ainsi à côté l'un de l'autre, on a pu vouloir indiquer qu'ils étaient partis pour le même voyage. Ces deux hommes, d'après l'inscription, se nomment Antiphon et Antias. Derrière la femme il y en avait une autre vêtue d'une longue robe et dont il ne reste plus que la moitié inférieure. En général, ce petit bas-relief est assez fruste et a été fort corrodé par le temps. — *Coll. Chois., Cat.,* n° 122; Bœckh, *Corp. inscr.,* n° 916; Bouillon, t. III, *vases,* pl. 8, n° 2. [Haut. du vase 0m,798 = 2 pi. 5 po. 6 li.]

273. Cérémonie nuptiale funèbre, ou Adieux de deux époux, n° 213 *bis,* pl. 154.

Le sujet de ce bas-relief-ci est certainement funèbre comme les autres; mais on ne saurait trop dire qui de ces deux époux a vu son dernier jour; il paraîtrait cependant que la femme, la tête légèrement inclinée, serre, avec l'expression de la tendresse et du regret, la main de son mari qui, par sa contenance assurée et sa figure calme, semble vouloir lui inspirer du courage pour supporter une séparation inévitable. Au reste, l'inscription grecque qui accompagnait ce bas-relief n'offre que quelques lettres, et nous ignorons les noms de ces personnages. Ce qui s'est conservé de ces figures, d'un beau caractère et d'une bonne exécution, fait regretter ce qui s'est perdu. A partir du dessous du bras du vieillard et de celui de la femme, du poignet gauche de celle-ci, toute la partie inférieure est due à une restauration moderne. Il n'existe aussi qu'une petite portion du fronton soutenu par deux pilastres, sous lequel ces deux personnages étaient placés, et qui pouvait faire allusion au tombeau où celui des deux époux qui avait survécu à l'autre devait un jour s'y réunir à celui qui l'avait précédé. Ce bas-relief a appartenu à M. Fauvel, consul de France à Athènes. — Bouillon, t. III, *cip. chois.,* pl. 1, n° 4. [Haut. 1m,080 = 3 pi. 3 po. 11 li. — Larg. 0m,469 = 3 pi. 5 po. 4 li.]

274. Cérémonie nuptiale funèbre, ou Derniers adieux, n° 708, pl. 152, 153; ins., pl. LIII, 1 fig., *vase, marb. pent.*

Ce sujet-ci, sur un vase de la même forme et de la même grandeur que celui que nous avons vu (271), et qui a été trouvé au même endroit, semble être la contre-partie de l'autre composition, et il n'y a que de légères différences entre les poses des hommes au milieu desquels cette femme est assise : ici ils sont âgés; l'un même paraît un vieillard, et peut-être le père de cette jeune femme; il s'approche d'elle pénétré de chagrin. L'attitude et le costume dorien des deux femmes sont pareils, et il est bien à croire, d'après leur travail, que ces deux vases sont du même sculpteur, ainsi, probablement, que la plupart de ceux qu'a produits le sol héroïque de Marathon. Mais les deux hommes étant ici d'un âge assez avancé, et ceux de l'autre vase, pendant de celui-ci, de jeunes gens, il est assez singulier que sur l'un et sur l'autre monument les noms soient les mêmes : Sostratidès, Callynoïs, Sostratos. — *Coll. Chois.* — Bœckh, *Corp. inscr.,* t. I, n° 1009; Bouillon, t. III, *vases,* pl. 8.

275. Cérémonie nuptiale funèbre, n° 224 *ter,* pl. 154, *m. pent.*

Quoique ce bas-relief de style grec ne soit pas accompagné d'une inscription sépulcrale, on peut, d'après la disposition des personnages, croire qu'il provient, comme les précédens, d'un monument funèbre de deux époux ou élevé par une fille à la mémoire de son père. La majeure partie de la femme avait disparu; mais ce qu'il en restait était plus que suffisant pour que l'on pût la restaurer d'une manière à peu près positive. On voyait qu'elle tenait son voile de la main droite; quelques jets de la draperie indiquaient et leur style et leur agencement. M. Lange, restaurateur du Musée royal, en a profité pour rétablir d'une manière très-satisfaisante tout ce qui manquait à cette figure assise, c'est-à-dire la tête couverte de son voile, le corps, à l'exception du sein gauche, la moitié du bras et de la cuisse droits, les jambes et le siége. Le vieillard était mieux conservé, et l'on n'avait à y regretter que la jambe droite, la moitié de la gauche et les pieds. L'attitude de ce personnage est très-naturelle, son geste de la main gauche rapprochée de la bouche convient à des adieux. Le costume simple offre de beaux partis de draperie; ce n'est qu'un grand manteau à manches larges et longues repliées, qui n'est pas ordinaire aux figures antiques; ce doit être du genre de l'*amphimaschalos,* surtout à manches. Ce bas-relief provient de la collection de M. Fauvel. — Bouillon, t. III, *cip. chois.,* pl. 1, n° 1. [Haut. 1^m,400 = 4 pi. 3 po. 9 li. — Larg. 0^m,801 = 2 pi. 5 po. 7 li.]

276. Cérémonie, n° 214 *bis,* pl. 154, 155; ins., pl. LIV, 2 fig., *vase, marb. pent.*

Ce petit bas-relief, d'une saillie très-douce, fait l'ornement d'un vase assez élégant de forme amphoroïde très-allongée, à cou et pied très-étroits ornés d'anneaux, et accompagné de grandes anses à enroulemens au-dessous d'un

orifice très-large. On trouve des vases de terre dont la forme se rapproche de celle-ci, et que les Italiens nomment à *trombone* ou en trompe. Quelques noms grecs gravés à côté des personnages nous apprennent que cette jeune femme s'appelait PHILIA, et qu'elle était fille de PANTALCÈS, du dême d'ATHMONE en Attique, et que le jeune homme, peut-être son mari, était du même endroit et se nommait CHÆRÉAS, fils d'ARCHÉDÉMUS; le vieillard qui lui donne la main est son père ARCHÉDÉMUS, fils d'ARCHÉDICUS. Il est à présumer que ce père eut à déplorer la mort de son fils et peut-être celle de sa belle-fille PHILIA. La manière dont, les yeux baissés, elle lève la main gauche en portant, comme à tâtons, la droite en avant, n'indiquerait-elle pas son départ pour le ténébreux séjour. L'attitude du jeune homme, ses yeux baissés, portent aussi l'empreinte de la tristesse et de l'abandon à ses derniers momens. Il paraît ne donner qu'en hésitant sa main à son père. Il a encore le costume que l'on voit sur les vases peints aux jeunes athlètes; et l'on doit faire remarquer que sa tête est ceinte d'une bandelette; c'était peut-être celle qu'il venait de mériter dans des jeux publics ou au gymnase, lorsqu'il fut enlevé par une mort prématurée. La manière dont sont ajustés les cheveux du vieillard indique aussi qu'ils sont retenus par une bandelette; lui aussi pouvait avoir remporté des prix gymnastiques. Il semble consoler son fils et l'assurer qu'il ne mourra pas tout entier, et que sa mémoire ne sera pas sans honneurs. Peut-être lui exprime-t-il le désir de le rejoindre bientôt aux demeures éternelles. Ce vase, dont le bas-relief est d'une composition et d'un travail simples et gracieux, a été trouvé au Pirée par M. Fauvel. — Bouillon, t. III, *cip. chois.*, pl. 1, n° 2; Osann, *Syll.*, p. 335, n° 16; Bœckh, *C. inscr.*, t. I, n° 555. [Haut. du bas-relief 0m,229 = 1 po. 1 li.]

276 *bis*. HOMME, FEMME ET ENFANT, n° 797, pl. 151 *bis;* inscr., pl. LV, 5 fig.

Les représentations du genre de celle-ci sont très-fréquentes parmi les monumens funèbres des Grecs et des Romains. Elles rappelaient l'union d'époux qui voulaient en perpétuer le souvenir après leur mort. Ceux-ci sont dans le costume grec; la femme, par dessus son long *chiton,* porte un ample manteau, ou *pallium,* qui lui sert de voile comme aux matrones romaines et aux figures de la déesse *Pudicitas*. Elle donne la main à son époux ainsi qu'à la cérémonie de leur mariage, dont l'enfant qui est entre eux a resserré les liens. Cette petite fille est vêtue comme sa mère et paraît tenir à la main gauche ou des fruits ou quelque jouet. La femme se nommait MUSA, et elle a consacré ce petit monument à son mari PHILOTIME, serviteur du roi RHŒMÉTALCÈS. Il y eut, en Thrace, du temps d'Auguste, deux rois de ce nom; un autre régnait sur le Bosphore cimmérien, à l'époque d'Antonin Pie. Mais ce bas-relief ayant été trouvé à Pergame par M. Cousinéri, il est probable que le Rhémétalcès dont il y est question est un des deux rois de Thrace. Ce monument, d'un travail médiocre, faisait partie de la collection Durand, acquise par Charles X en 1824. [Haut. 0m,485 = 1 pi. 5 po. 11 li. — Larg. 0m,306 = 0 pi. 11 po. 4 li.]

277. HOMME ET ENFANT, n° 652, pl. 198; ins., pl. XLVIII, 2 lig.

Cette stèle et ce bas-relief funèbre très-fruste, et qui a toujours été peu de chose, a été consacré à la mémoire de CALLISTRATOS, fils de DÉMÉTRIUS. Le bas-relief, suivant nous, expliquera peut-être ce que doit être l'enfant que l'on voit près de lui sous ce fronton qui indique le monument sépulcral qu'on leur éleva. — *Coll. Chois., Cat.*, n° 104; Bœckh, *C. inscr.*, t. I, n° 961; Bouillon, t. III, pl. 1, n° 18. [Haut. 0m,540 = 1 pi. 8 po. — Larg. 0m,400 = 1 pi. 3 po.]

278. HOMME ET ENFANT, n° 36, pl. 198, 252; insc., pl. I, 1 lig.

Cette stèle, figurant une édicule ou un petit monument terminé, comme un temple ou un héroôn, par un fronton que soutiennent deux colonnes ioniennes à cannelures, a été consacrée à la mémoire de MOSCHUS, fils de MOSCHUS. Quelques accessoires placés dans le champ du bas-relief qu'on trouve à la pl. 252, et omis à la pl. 198, ressemblent à ceux que présentent des peintures de vases qui ont trait à la gymnastique. Ils pourraient faire présumer que ce monument indique l'entrée d'un gymnase, et le costume de Moschus est un manteau dont, sur les vases, sont enveloppés les jeunes athlètes. Il paraît avoir la tête ceinte d'une bandelette, et peut-être l'avait-il reçue comme prix dans une palestre. Le petit garçon ou l'Éphèbe appuyé contre une colonne, et qui le regarde, ne serait-il pas un de ses jeunes compagnons dont il aurait eu la surveillance? et ne pourrait-il pas être, pour ainsi dire, le représentant de tout le gymnase, qui aurait consacré à la mémoire de Moschus ce modeste monument, dont, au reste, l'exécution est très-médiocre; cependant la pose de l'enfant est naïve et très-jolie. Nous avons vu qu'il est très-ordinaire aux bas-reliefs d'offrir le principal personnage plus grand que les autres, et c'est peut-être pour cette raison que cet Éphèbe est d'une proportion de beaucoup inférieure à celle de Moschus, auquel on rend hommage. — Ce petit monument, depuis longtemps en France, et dont on ignore la provenance, a été publié par Caylus, *Rec.*, t. VI, p. 200, pl. 62; Maffei, *Ant. de la Gaule*, let. 18, p. 81. M. Raoul-Rochette en parle dans ses *Mon. inéd.*, t. I, p. 154. — Bouillon, t. III, *cip. chois.*, pl. 2, n° 25. [Haut. 0m,731 = 2 pi. 3 po. — Larg. 0m,449 = 1 pi. 4 po. 7 li.]

279. FEMME ET SES ENFANS, n° 521, pl. 203, *marbre*.

Ce bas-relief considérable, et d'une dimension peu ordinaire, appartenait sans doute à quelque grand monument ou à un tombeau de famille, et il pouvait retracer des souvenirs dont aucune inscription ne nous fait part, et rien ne caractérise, de manière à nous les faire reconnaître, cette belle grecque, sa suivante et ses enfans, qu'elles tiennent. Nous ne pouvons jusqu'à présent y voir qu'une mère d'un rang distingué, ce qu'indique la gravité et l'ampleur de son costume, qui, se croyant peut-être redevable à une di-

vinité de bienfaits répandus sur elle et sur ses enfans, aura consacré dans un temple leur image et la sienne. Peut-être aussi cette mère présente-t-elle aux dieux deux enfans qu'elle a perdus et qui ont été renfermés dans son tombeau. La tête antique de cette femme n'existant plus, on est privé des indications qu'elle eût pu offrir par son caractère et par son expression. Dans cette supposition, cette suivante, dont le costume, par les manches longues et l'espèce de bonnet ou de coiffe qu'elle porte, conviendrait assez à une esclave étrangère, pourrait être la nourrice d'un des enfans. Elle associerait sa douleur à celle de la mère. Les anciens regardaient les nourrices comme de secondes mères; on les voyait sans cesse remplir des rôles importans sur le théâtre et dans les ouvrages des arts qui représentaient ou des faits héroïques ou des scènes de la vie domestique. Il serait même tout à fait dans les idées et les sentimens de l'antiquité que cette jeune nourrice eût partagé le tombeau de sa maîtresse et de ses enfans, comme elle avait partagé sa tendresse et ses soins. Et l'on connaît la foule d'inscriptions consacrées à des nourrices, et celles plus nombreuses encore qui apprennent que le lieu de sépulture est destiné à telle personne, à sa famille et à leurs affranchis des deux sexes. Il serait très-simple que, pour indiquer l'infériorité sociale de la nourrice, on l'eût représentée beaucoup plus petite que sa maîtresse, et plusieurs bas-reliefs nous ont déjà offert cette particularité fréquente chez les anciens, et qui ne serait plus admissible. Ce bas-relief, qui n'a subi de restaurations que dans la tête de la femme et celle de l'enfant qu'elle tient et qui, ainsi que le bout de main, sont entièrement modernes, est d'un beau caractère et d'une bonne exécution; l'avant-bras, la main droite de la femme, celle de la suivante, presque tout antiques, sont fort jolis, et on sait que des mains conservées sont rares dans les bas-reliefs. Ce monument remarquable a été trouvé dans la Troade. — Bouillon, t. III, *personn. grecs*, pl. 25. [Haut. 1^{m},665 = 5 pi. 1 po. 6 li. — Larg. 0^{m},893 = 2 pi. 9 po.]

M. le docteur Panofka (*Ann. de l'Inst. de corr. arch.*, v. I, p. 395) pense que ce bas-relief représente Latone avec ses deux enfans, Apollon et Diane, et que la jeune personne est la nymphe Ortygie qui porte Diane, que peut faire reconnaître, dit-il, pour une petite fille, le bonnet dont elle est coiffée. L'idée est ingénieuse et nous semblerait assez admissible; mais le dessin produit à l'appui de cette conjecture n'est pas exact; la tête de cet enfant n'offre dans le marbre aucune trace de cheveux ni de ce bonnet que le dessinateur de M. Panofka a terminé par un bouton dont il n'y a pas la moindre indication dans l'original. Je ne sais ensuite si on aurait représenté comme un enfant ordinaire, faible et emmaillotté, Diane, qui, à l'instant de sa naissance, fut, dit-on, assez forte pour aider sa mère à mettre au monde Apollon. Et d'ailleurs, dans le passage de Strabon que cite M. Panofka pour étayer son opinion, Ortygie porte seule les deux enfans, ce que n'offre pas notre bas-relief, où il est assez simple, puisqu'il n'y a rien de caractéristique, de ne voir qu'un beau monument votif consacré par une mère pour elle et pour ses enfans. Et pourquoi chercher si loin des explications lorsqu'il s'en présente de si près et de si naturelles? C'étaient celles que préférait toujours l'illustre Visconti. Et quel autre, s'il eût voulu abuser de son immense érudition, eût pu s'enfoncer aussi avant dans les profondeurs de la mythologie, et en rapporter un plus ample recueil de sujets et d'explications, que son savoir aurait rendus probables, et

auxquels peut-être les artistes anciens n'auraient jamais songé? La gravure de ce bas-relief, donnée par M. Panofka, offre plusieurs inexactitudes très-sensibles dans le costume de la femme et dans la coiffure d'un des enfans, tout à fait de l'invention du dessinateur. Je ne doute pas que le savant professeur ne publie ce monument d'une manière plus correcte, comme je me suis empressé de le faire pour ma planche dès que j'eus reconnu les inexactitudes que M. Panofka y avait découvertes et signalées.

280. Enfant et chien, n° 12, pl. 170, *marbre de Paros.*

Cette petite composition, assez agréable, est d'une exécution lourde, et ce qu'il y a de mieux à en dire c'est que l'on en voit une à peu près pareille sur un joli vase peint italo-grec du musée Bourbon à Naples. Notre bas-relief doit provenir d'un petit monument funèbre, et, en le consacrant à la mémoire d'un jeune homme, on l'avait représenté, comme pour faire plaisir à ses mânes, avec le chien qu'il chérissait et avec lequel il joue. Ce jeune garçon a les cheveux serrés d'une bandelette; nu, la chlamyde rejetée sur l'épaule, il est dans le costume des jeunes dieux et des héros; ses formes sont arrondies; quelques feuilles de lierre ou de vigne sur la tête, ce serait un Bacchus. Malgré nous ce chien ou cette chienne nous rappelle la fidèle Mœra, la chienne qui montra à sa maîtresse Érigone, maîtresse de Bacchus, les restes de son père Icarius, assassiné, et qui pour ce service brille au ciel dans la constellation de Sirius ou la Canicule. Bacchus jouerait avec cette chienne, qui survécut à Érigone, comme il jouait avec ses panthères favorites. Mais aucun accessoire ne peut motiver ou appuyer cette supposition. Ce serait vouloir, du reste comme plus d'un antiquaire, voir partout, à toute force, des sujets mythologiques. Cette conjecture serait trop légère, et il ne faut pas même s'y arrêter, de crainte de paraître prendre la chose au sérieux. — Bouillon, t. III, *pers. héroïq.*, pl. 23 *bis.* [Haut. 0m,541 = 1 pi. 8 po. — Larg. 0m,341 = 1 pi. 0 po. 7 li.]

281. Deux petites figures, n° 600, pl. 180, ins., pl. XXXIX, 2 fig.

Ce très-petit bas-relief sépulcral romain, consacré aux mânes, fort mauvais et dans un état tel de dégradation qu'on ne saurait décider si ce que tient une de ces deux figures est un miroir ou un tympanon, ou toute autre chose, est du nombre de ceux qui trouvent place, on ne sait pas trop pourquoi, dans de grandes et belles collections, et qu'on publie pour ne rien omettre, ou dans l'espoir qu'un jour quelque autre monument pourra leur donner de l'intérêt. De ces deux figures, dont l'une plus petite semble désirer l'objet que tient l'autre, tandis qu'un chien accroupi les regardait, lorsqu'il avait sa tête, l'une se nommait Siché et l'autre Naïs. Il est presque impossible, ou du moins extrêmement difficile de rendre de semblables bas-reliefs par un trait qui est toujours beaucoup plus arrêté que ne le demandraient, pour être parfaitement exprimées, la dégradation et l'indécision des contours. Lorsque le bas-relief a été joli, il perd, ainsi reproduit, de sa grâce et de sa naïveté, et ce vague qui excite l'imagination à s'exercer et à s'efforcer de le rendre à son premier état. Mais lorsque le

bas-relief a toujours été mauvais, il ne peut que gagner à la gravure au trait, et elle le fait paraître mieux qu'il n'est et qu'il n'a jamais été. [Haut. 0m,243 = 0 pi. 8 po. — Larg. 0m,189 = 0 pi. 7 po.]

282. BANQUET FUNÈBRE, n° 632, pl. 155; ins., 427 *ter*, pl. XLV, 8 l.

Ce bas-relief, du genre du précédent, lui est encore inférieur; il est à peine ébauché, et le travail en est barbare. Deux personnages, dont l'un paraît une femme, sont à demi-couchés sur un lit devant lequel est une table à trois pieds sur laquelle trois objets circulaires doivent être des gâteaux, des fruits ou des plats. Ces figures sont si mauvaises qu'on ne peut rien en dire; mais ce bas-relief est curieux par son inscription qu'on trouvera aux endroits indiqués. — *Coll. Chois., Cat.*, n° 204; — Bouillon, t. III, *cip. et inscr.*, pl. 2, n° 38. [Haut. 0m,256 = 0 pi. 9 po. 6 li. — Larg. 0m,758 = 2 pi. 4 po]

283. BANQUET FUNÈBRE GREC, n° 535, pl. 161.

Par sa disposition, son dessin et l'intention des figures, ce bas-relief, assez fruste, n'est certainement pas un des moins bien de ceux qu'on donnait pour ornemens à des stèles funèbres. Il y a du naturel et de la souplesse dans l'ensemble de ces deux hommes à demi-couchés sur un lit de table, et à travers les mutilations de leurs têtes on croit y retrouver un certain caractère. Cette femme assise, d'un dessin peu correct, ne manque cependant pas de grâce, et elle s'enveloppe bien de ses draperies transparentes et de sa tunique d'une longueur démesurée. Sans doute cette jeune grecque est la femme de l'un des deux personnages, et peut-être la fille de l'autre. Mais l'inscription ne le dit pas : elle nous apprend que ce monument était celui de MÉNESTRATE, fils de MÉNÉCRATE. Il est à croire qu'il lui avait été consacré par cette femme qui semble veiller auprès des images de ceux dont, vêtue de deuil, la tête voilée et dans l'attitude de la méditation et de la douleur, elle déplore la perte. Le jeune homme que l'on voit au bas, d'après son costume, doit être un esclave de la famille (*οἰκέτης*) et servait d'échanson comme le *pocillator* des Romains, si fréquent dans leurs bas-reliefs funéraires. On ne saurait reconnaître ce qui est sur la table; mais on retrouve à ce meuble les supports formés de jambes et de pieds de biche que présentent si souvent des trépieds en bronze d'Herculanum et de Pompéi. Ces tables à trois pieds, la *trapeza* et le *tripous* des Grecs, étaient ordinairement rondes, ce qui les faisait nommer *orbes* par les Romains. C'est aussi la *mensa tripus* d'Horace; c'était la table la plus ordinaire, celle des petits ménages, ou lorsqu'on mangeait en famille avec peu de personnes. On y mettait beaucoup de recherche et de luxe; les marbres, les pierres dures, les bois les plus rares, incrustés d'ivoire et de métaux, y étaient employés. On en vit même de massives en argent et en or, ornées de pierries, et les pieds en bronze que l'on a trouvés montrent avec quel soin ces meubles étaient ciselés. — *Coll. Chois., Cat.*, n° 148. [Haut. 0m,622 = 1 pi. 11 po. — Larg. 0m,406 = 1 pi. 3 po.]

284. Banquet funèbre, n° 547, pl. 156; ins., pl. xxii, 2 l., *m. grec.*

Ce bas-relief ressemble tellement à celui que nous venons de voir, qu'on peut les croire de la même fabrique. Mais ici il n'y a qu'un homme sur le lit, et sa pose est la même que celle d'un des personnages précédens, et de même il tient une coupe, ce qui se voit dans presque tous ces bas-reliefs funèbres. Ici, du côté de la maîtresse, l'on a ajouté une femme esclave, ce qu'indique la petite proportion de sa taille. Une ample draperie garnit le dessous du lit, et la table, du même genre que l'autre, ne porte rien. Ce monument, d'un travail très-ordinaire et en mauvais état, rappelait à la mémoire Strombichus, fils de Démétrius et Démétria, fille d'Aristomène. Il est probable que c'étaient le mari et la femme; il se pourrait que Démétrius fût frère d'Aristomène, et que les deux époux fussent cousins germains. — *Coll. Chois., Cat.,* n° 149; Osann, *Syll., etc.,* p. 372, n° 40; Bœckh, *C. inscr.,* t. I, n° 933; Bouillon, t. III, *cip. et inscr.,* pl. 1, n° 8. [Haut. 0m,731 = 2 pi. 3 po. — Larg. 0m,460 = 1 pi. 5 po.]

285. Banquet funèbre, n° 548, pl. 157; insc., pl. xxiii, 2 lig.

Un homme, une femme et une autre personne, peut-être un jeune homme, couchés sur un lit, forment la composition de ce mauvais bas-relief, consacré à la mémoire de ....opus, fils de Charœphilus, enlevé par *une mort prématurée, προμοίρως* ϵιΩCAC, mots dont il ne reste que les quatre dernières lettres, et qui se retrouvent sur plusieurs inscriptions. — *Coll. Chois., Cat.,* n° 168. [Haut. 0m,386 = 1 pi. 2 po. 3 li. — Larg. 0m,297 = 0 pi. 11 po.]

286. Banquet funèbre, n° 557, pl. 159; inscript., pl. xxiv.

Ce bas-relief présente la même scène que les précédens, si ce n'est qu'un des deux hommes à demi-couchés, et dont il ne reste que le haut du corps, a la poitrine nue, et que sur la gauche un chien remplace une des deux petites figures d'échansons, si fréquentes sur ces monumens. Il est à croire que c'était un animal chéri; il semble vouloir caresser sa maîtresse, assise, comme nous avons vu les autres, auprès du lit; mais dans une attitude différente; peut-être trouverait-on ici un emblème de la fidélité que se sont gardée les deux époux. Les chiens faisaient, pour ainsi dire, partie de la famille : on leur éleva des tombeaux, et des inscriptions rappellent et leurs qualités et les regrets qu'ils ont laissés. Nous voyons souvent de même des chiens de chasse reposant à côté de leurs maîtres sur les monumens funèbres de nos anciens chevaliers. D'ailleurs le chien était consacré à plusieurs divinités, et entre autres à Hécate, et il convenait très-bien à des monumens funèbres. De toute l'inscription qui accompagnait ce bas-relief, il ne reste de lisible que le nom Athénodore. — *Coll. Chois., Cat.,* n° 163; Bouillon, t. III, *cip. et inscr.,* pl. 1, n° 1. [Haut. 0m,451 = 1 pi. 8 po. — Larg. 0m,392 = 1 pi. 2 po. 6 li.]

287. Banquet funèbre, n° 602, pl. 159; insc., pl. xxxix, 4 lig.

Ici la composition est un peu plus riche : nous avons six personnages; le principal, qu'on peut croire le chef de famille, peut-être mort depuis longtemps et dont on reproduisait l'image à certaines solennités, est, comme à l'ordinaire, à demi-étendu sur un lit, le coude gauche appuyé sur un coussin et la main droite allongée sur la cuisse. La mère, ainsi que nous en avons vu plusieurs fois, est entièrement enveloppée de son ample manteau. Mais nous n'en avions pas encore trouvé tenant sur ses genoux un de ses enfans. Il est aussi dans son manteau, de même que celui qui, debout de l'autre côté, par son attitude et la manière dont il se drape, semble déjà un jeune homme. Ils étaient l'un et l'autre fils d'Asclépiodote, et se nommaient l'un Sosthènes, l'autre Ménippus. C'est à eux qu'était consacré le tombeau, probablement par leur mère dont nous ignorons le nom. Il paraîtrait que ces bas-reliefs commémoratifs étaient voués par la femme qui y est fréquemment assise, et qui rendait ce dernier et triste hommage aux parens auxquels elle avait survécu. Les deux dernières lignes de l'inscription, plus mutilées que les autres, étaient peut-être en vers. — *Coll. Chois., Cat.*, n° 144; Osann, *Syll., etc.*, p. 285, n° 27; Bouillon, t. III, *cip. et inscr.*, pl. 2, n° 33. [Haut. 0m,406 = 1 pi. 3 po. — Larg. 0m,514 = 1 pi. 7 po.]

288. Banquet funebbe, n° 643, pl. 159; inscr., pl. xlviii, 3 lig.

Ce bas-relief, dans le plus triste état, et où manquent presque toutes les têtes, entre autres celles de trois hommes couchés sur le lit funéraire, offre, en comptant les deux petites figures accessoires des esclaves, cinq personnages, dont deux femmes, ce qui n'est pas ordinaire. Pour le costume et la pose, c'est à peu près la répétition de celles que nous avons vues, et ces fabricans de bas-reliefs funèbres ne se mettaient en frais ni de composition ni d'exécution pour varier les attitudes et donner plus de soin à leur travail. C'était tout ce qu'il fallait pour leur commerce mortuaire; il y avait quelques types consacrés, en quelque sorte, par l'habitude, et on n'en sortait pas. Il est inutile de chercher auxquels des trois personnages et à quel degré de parenté appartenaient ces deux femmes, que leur costume désigne comme des femmes mariées. La table près du lit est du même genre que celles des autres bas-reliefs; mais on y voit assez distinctement des raisins et peut-être des gâteaux, qui représentaient le repas, ou pouvaient être des offrandes à Bacchus ou à d'autres divinités. L'inscription, en caractères mal formés, ne nous apprend rien à ce sujet, et l'on sait seulement que ce monument funèbre était celui de deux frères, Dionysius et Cléandre, fils de Ménis. Il se peut que ce dernier soit au milieu de ses deux fils, et que ces deux femmes soient les leurs, qui leur ont consacré ce tombeau et qui les pleurent ensemble. — *Coll. Chois., Cat.*, n° 146; Bouillon, t. III, *cip.*, pl. 8, n° 91. [Haut. 0m,514 = 1 pi. 7 po. — Larg. 0m,460 = 1 pi. 5 po.]

289. BANQUET FUNÈBRE, n° 605, pl. 155; insc., pl. XL, 6 lig.

Il n'y a pas de remarques particulières à faire sur ce bas-relief qui ne présente qu'un homme à demi-couché sur un lit, dans l'attitude consacrée, avec une coupe profonde à la main gauche. D'après l'inscription, bien gravée comme celles du bon temps, il se nommait MÉNOPHILE, et était fils de COURÈS, qu'on appelait aussi SÉLAION, et ce modeste monument lui a été consacré par SYNÉTÉ, qu'il avait élevée, et qui est assise sur un siége à ses pieds. Il n'est pas rare de trouver dans les inscriptions grecques des personnages connus sous deux noms entièrement différens; ce qui pouvait tenir ou à des surnoms, des sobriquets, à des noms pris de localités, comme aujourd'hui, ou à des adoptions. Les têtes de l'homme et de la femme sont frustes; les deux petites figures d'esclaves sont assez bien conservées; la table à trois pieds, et ses gâteaux, comme on en voit tant, n'offrent rien de nouveau. Bien que ce bas-relief soit peu de chose, cependant on retrouve dans les poses, les proportions et les draperies, un bon principe de dessin et l'inspiration due à de bons modèles. — *Coll. Chois., Cat.,* n° 145; Osann, *Syll., etc.,* p. 370, n° 36; Bouillon, t. III, *cip. et inscr.,* pl. 2, n° 24. [Haut. 0m,650 = 2 pi. — Larg. 0m,419 = 1 pi. 3 po. 6 li.]

290. BANQUET FUNÈBRE, n° 677, pl. 155; inscr., pl. LII, 3 lig.

Ce bas-relief, beaucoup plus considérable par sa composition que ceux qui nous ont passé sous les yeux, est ou l'un des plus mauvais, car on ne saurait se rendre compte de la manière dont seraient à demi-couchés sur le lit ce vieillard et ces deux jeunes gens, dont on n'aperçoit rien du bas du corps, ou ce serait un des plus curieux, et il nous paraît plus à propos de le considérer sous ce point de vue. Il est inutile de s'arrêter aux quatre figures de femmes, toutes dans la même attitude, à peu de chose près, et rapprochant du haut de la poitrine leur main droite enveloppée dans le manteau qui leur sert de voile. Elles semblent s'être réunies pour se lamenter ensemble. Nous avons vu cette pose et ce costume à presque toutes les femmes des bas-reliefs funèbres de ce genre. Parmi ces quatre femmes, rien ne nous indique laquelle peut être ANTONIA PHILOUMENA, dont le monument porte le nom, et qui l'avait sans doute consacré à une partie de sa famille. Mais son nom d'*Antonia* montre qu'elle était romaine ou qu'elle était entrée par l'adoption, ou par l'affranchissement, dans quelque famille romaine. Ceci fait présumer aussi que ces bas-reliefs funèbres que nous avons passés en revue, et qui se ressemblent tous, sont, malgré leurs noms grecs, des temps où les Grecs étaient devenus Romains et avaient pris les mœurs et les coutumes de leurs maîtres. Le style et le travail prouvent même qu'ils ne datent que de temps inférieurs, et où les arts étaient déjà en grande décadence. Car, parmi ces figures couchées sur des lits, on en trouve très-peu où l'on puisse reconnaître que l'on ait imité, même de loin, des originaux de mérite, et ce n'étaient que des ouvrages de fabrique aussi pauvres de composition que faibles d'exécution. Ils semblent retracer des

usages de la vie des anciens Romains, chez lesquels il n'était pas permis aux femmes, dans les repas de famille, de s'asseoir sur les lits, et elles étaient sur des siéges, peut-être pour être plus à portée de servir leurs maris dont elles n'étaient, pour ainsi dire, que les premières servantes, bien qu'à leur mariage elles leur dissent: *si tu Caius, ego Caia,* si tu es le maître, je suis la maîtresse. Ces figures du vieillard et des deux jeunes gens qui ne sont vus qu'à mi-corps doivent retracer les images en cire qu'on conservait avec soin dans les familles, et qu'en certaines circonstances on exposait à la vue de leurs parens ou du public, après les avoir revêtues de costumes analogues à leur position sociale. Il est donc à présumer que notre bas-relief nous offre une cérémonie funéraire où paraissent sur un lit les images de la famille d'*Antonia Philoumena,* auxquelles on a fait hommage de fruits et de gâteaux pour repas funèbre, et comme pour renouveler le *silicernium*, repas mortuaire présenté aux mânes, et qui suivait les funérailles. Ce sont des espèces de *parentalia* en honneur des parens décédés et en commémoration des ancêtres, et une sorte d'apôthéose; et si nous ne nous trompons pas, ce bas-relief serait très-intéressant. — *Coll. Chois., Cat.,* n° 161; Bouillon, t. III, *cip. et inscr.,* pl. 1, n° 3. [Haut. 0m,514 = 1 pi 7 po. — Larg. 0m,460 = 1 pi. 5 po.]

291. Banquet funèbre, n° 675, pl. 157; inscr., pl. lii, 2 lig.

Rien ne distingue ce bas-relief funèbre; cette femme assise, cet homme sur son lit, et sa table devant lui, ne sont qu'une répétition de ce sujet consacré aux morts. L'inscription, en assez beaux caractères, nous apprend que c'était le monument érigé à Télesphore par sa femme, ou nommée Chresté, ou qui était très-bonne. Mais comme c'est elle qui le lui a consacré, il est à croire qu'elle ne se faisait pas son propre éloge, et qu'elle s'appelait *Chresté,* nom d'ailleurs assez commun dans les inscriptions. — *Coll. Chois., Cat.,* n° 152; Bouillon, t. III, *cip. et inscr.,* pl. 2, n° 34. [Haut. 0m,650 = 2 pi., y compris les bustes suivans. — Larg. 0m,446 = 1 pi. 4 po. 6 li.]

292. Bustes funèbres grecs, n° 675, pl. 157.

Ces deux bustes au-dessus du bas-relief précédent font partie du même marbre; il est vraisemblable que l'un représente Télesphore, l'autre sa femme Chresté, la tête couverte de sa palla, costume que l'on donnait à la déesse Pudicité, et que sur les bas-reliefs funèbres nous voyons aux femmes assises près de leurs époux ou de leurs enfans. Chresté porte de ces grandes boucles d'oreilles très-légères en or, bombées et unies, semblables à celles qu'ont produites en quantité les fouilles de Pompéi. La coiffure de Télesphore et de sa femme semble les placer vers le commencement du IIe siècle de notre ère. — *Coll. Chois., Cat.,* n° 152; Bouillon, t. III, *cip. et inscr.,* pl. 2, n° 34.

293. BUSTE EN BAS-RELIEF, n° 237, pl. 158; inscr., pl. XIV, 7 lig.

D'après sa barbe et sa coiffure, le buste de ce grave personnage paraît appartenir au IIe siècle de notre ère. Le paludamentum, manteau militaire, qu'on voit retenu par une fibule sur l'épaule gauche, et sur sa poitrine nue, lui donnent un certain caractère héroïque et tel à peu près que celui que l'on trouve à la plus grande partie des bustes des empereurs. Son inscription latine nous apprend que, fils de PUBLIUS VALLIUS ALYPUS, il se nommait aussi PUBLIUS VALLIUS ALYPUS, et qu'il était Romain, de la tribu Palatine. Il ne vécut que vingt-six ans, et son père a consacré ce monument à ce fils plein de tendresse pour lui. Ce marbre appartenait autrefois, à Rome, à Orazio della Valle, et depuis il a été de la collection Jenkins. On en trouve l'inscription dans Gruter, p. 712, n° 12. Visconti l'a publiée, *Op. var*, t. Ier, p. 112; ainsi que Bouillon, t. III, *cip. chois.*, pl. 4, n° 70. [Haut. 0m,965 = 2 pi. 11 po. 8 li. — Larg. 0m,541 = 1 pi. 7 po.]

294. BUSTES, n° 601, pl. 158; inscr., pl. XXXIX, 1 lig.

Si ces bustes ne portaient pas une inscription, on pourrait croire que ce sont deux femmes, tant leurs costumes se ressemblent : au voile près, à l'un et à l'autre se voient la même disposition des cheveux, des manches longues et un collier. Cependant l'inscription grecque nous apprend que MIDIAS a érigé ce monument à la mémoire de sa femme SINOPÉ, et il est à présumer qu'il s'est fait représenter à côté d'elle. Le travail de ces bustes et d'autres de ce genre, qui ne doivent pas remonter au delà du IIIe siècle de notre ère, est en général trop médiocre pour qu'on puisse se hasarder à les regarder comme des portraits des personnes dont ils font connaître les noms. — *Coll. Chois., Cat.*, n° 170; Osann, *Syll.*, p. 344, n° 6; Bœckh, *corp. inscr.*, t. I, n° 971; Bouillon, t. III, *cip. et inscr.*, pl. 2, n° 30. [Haut. et larg. 0m,433 = 1 p. 4 po.]

295. BUSTE, n° 645, pl. 158; inscr., pl. XLVII, 3 lig.

Ce buste de jeune homme en costume grec, la chlamyde fixée sur l'épaule droite par une grande agrafe, sans être remarquable, n'est cependant pas d'un mauvais travail, et la draperie est assez bien traitée. C'est celui de MARC AURÈLE DIONYSIUS, fils de DIONYSIUS, fils d'ÉPAGATHUS, fils d'ARTÉMIDORE, fils de MÉLITON. Au lieu de nous offrir sa généalogie paternelle jusqu'à la quatrième génération, on aurait mieux fait de nous apprendre quel était ce personnage dont on nous donne les ancêtres avec tant de soin. On voit par son nom qu'il devait vivre sous les Antonins. Ce monument a été envoyé de Smyrne par M. Jassaud. Les lettres de l'inscription, qui ne sont pas d'une mauvaise forme, sont la plupart terminées par de petits crochets. A la dernière ligne, le M et le N de MNIAΣ sont conjuguées. — *Coll. Chois, Cat.*, n° 159; Bouillon, t. III, *cip. et inscr.*, pl. 1, n° 20. [Haut. 0m,568 = 1 pi. 9 po. — Larg. 0m,379 = 1 pi. 2 po.]

296. Femme dans une niche, n° 590, pl. 180; ins., pl. XXXV, 3 lig.

Ce petit bas-relief grec est sans contredit beaucoup mieux que ceux que nous venons de voir sur plusieurs monumens funèbres; il est même d'un joli style et d'une exécution facile et agréable; la pose de cette femme assise dans l'attitude de la méditation est naturelle, et ses draperies qui l'enveloppent entièrement, mais en laissant deviner la beauté de ses formes, ont de la souplesse et de la transparence. La corbeille près d'elle pourrait indiquer que cette jeune femme avait quelque emploi, peut-être celui de ces canéphores qui portaient des corbeilles sacrées aux fêtes de Cérès. Mais ce que contient celle-ci, et qui s'élève au-dessus de ses bords, pourrait être de la laine; ce serait une de ces corbeilles ou *talaroi* où les femmes grecques mettaient leurs ouvrages, et que sur plusieurs bas-reliefs on voit auprès de princesses dans l'intérieur de leur famille, ainsi qu'Homère représente Pénélope et d'autres femmes d'un haut rang. Ce serait un symbole de la vie sédentaire et occupée des soins de sa famille que menait Sinopis, fille de Dionysius et femme de Diophante, à laquelle l'inscription sur le monument qui lui était consacré dit le dernier adieu, le χαῖρε des Grecs, l'*ultimum vale* des Romains. Ses occupations favorites l'ont suivie dans le repos de la tombe et elle les retrouvera aux demeures éternelles. — *Coll. Chois., Cat.,* n° 151; Osann, *Syll.,* p. 344, n° 5; Bouillon, t. III, *cip. et inscr.,* pl. 2, n° 31. [Haut. 0m,513 = 1 p. 7 p. — Larg. 0m,298 = 11 pi.]

297. Homme assis, n° 224 *bis*, pl. 198; I., pl. LIII, 3 lig., *m. pent.*

Un vieillard d'un aspect vénérable, vêtu d'une ample draperie qui laisse à découvert une partie de la poitrine, le bras et le côté droits, est assis sur un siége à dossier circulaire; de la main gauche tenant un bâton, il s'appuie de la droite sur des espèces de disques circulaires; ce pourraient être des masses de métal, d'après le titre de *chalcoptès* que l'inscription donne à ce vieillard. Ce mot ne se trouve pas dans les lexiques grecs, et par sa composition il peut signifier ou un inspecteur des ouvrages en cuivre ou des mines, ou peut-être même un fondeur; ce qui serait d'autant plus probable que le vieillard, nommé Sôsinus, était de Gortyne, ville célèbre de Crète, île qui, dans les temps les plus reculés, fut renommée par ses ouvriers en métaux. Les parties antiques de ce bas-relief sont d'une très-bonne sculpture.

L'inscription grecque en trois lignes dit que le monument a été consacré à Sôsinus par ses enfans, en mémoire de sa justice, de sa modestie et de sa vertu. On peut remarquer à la troisième ligne de l'inscription ΣΩΣΙΝΟ....ΑΠΟΦΘΙΜΕΝΟ pour ΣΩΣΙΝΩ....ΑΠΟΦΘΙΜΕΝΩ ou ΣΩΣΙΝΩΙ....ΑΠΟΦΘΙΜΕΝΩΙ. Ce monument curieux fait partie des découvertes de M. Fauvel. L'inscription a été publiée par MM. Osann, *Syll.,* p. 355, n° 54; Bœckh, *C. inscr.,* t. I, n° 837; Welcker, *Syll.,* p. 5; et avec le bas-relief par Bouillon, t. III, *cip. choisis,* pl. 1, n° 3. [Haut. 1m,002 = 3 pi. 1 po. — Larg. 0m,609 = 1 pi. 10 po. 6 li.]

298. Bas-relief funèbre, n° 554, pl. 152; ins., pl. xxiii, 1 fig., *marb. pentél.*

Ce sont les derniers adieux de deux vieillards, Diognète et Diodélus, du dême athénien de Rhamnus, de la tribu Æantide. Les deux amis ne sont vêtus que du pallium à la manière des philosophes et leur poitrine est à nu. Des pilastres indiquent un édifice, peut-être est-ce le portique où ces deux philosophes passaient, entourés de leurs disciples, les jours et les nuits dans de doctes conversations. L'un d'eux, qui paraît, d'après son attitude un peu courbée, beaucoup plus âgé que l'autre, a la tête ceinte d'une bandelette; c'était peut-être le maître de celui dont il prend congé, et qui, par sa pose ferme et soutenue annonce un âge moins avancé. Ils se donnent la main avec effusion comme au départ pour un long voyage, et semblent s'offrir réciproquement l'espoir de bientôt se retrouver et de jouir encore de cette amitié qui si longtemps les unit et fit le bonheur de leur vie. Ce bas-relief est d'un très-beau style. Les draperies, surtout celles du personnage de droite, offrent de beaux partis de plis et un heureux agencement. Il n'est peut-être pas sans intérêt de faire remarquer que la pose et l'ajustement du manteau de ce philosophe ont beaucoup d'analogie avec ce que présente la belle statue de Naples, connue longtemps sous le nom d'*Aristide,* et que l'on croit à présent être la statue de l'orateur Eschine. Il a de même le bras gauche passé derrière lui et relevant son pallium, qui, de même que celui-ci, dessine en partie les formes et produit un heureux ajustement. — *Coll. chois., Cat.,* n° 129; Osann, *Syll.,* p. 352, n° 72; Bouillon, t. III, *cip. chois.,* pl. 1, n° 6; Bœckh, *C. inscr.* t. I, n° 761. [Haut. 0m,975 = 3 pi. — Larg. 0m,487 = 1 pi. 6 po.]

298 *bis*. Philosophes, n° 768, pl. 209.

Ces deux personnages assis, et dont le costume et l'attitude annonceraient assez des philosophes en méditation, sont grossièrement sculptés aux faces latérales du sarcophage de Prométhée (31, pl. 216). Rien ne les caractérise d'une manière particulière; mais celui de gauche, dont la barbe et les cheveux sont incultes, n'est vêtu ni à la grecque ni à la romaine. N'aurait-on pas voulu indiquer l'un de ces philosophes des contrées étrangères, qui, comme les Scythes Abaris et Anacharsis, travaillèrent à y répandre la civilisation, et, nouveaux Prométhée, formèrent l'homme et dérobèrent, pour ainsi dire, le feu du ciel. L'autre serait l'un des premiers sages qui contribuèrent à tirer les Grecs de la barbarie et à faire poindre parmi eux la lumière des sciences et des arts. Ce grave personnage paraîtrait former des traits sur le cippe et poursuivre avec contention d'esprit la solution de quelque problème. Et cette espèce de colonne surmontée d'un objet indistinct, et qui pourrait être un gnomon, aurait peut-être rapport à la géométrie, à la division ou aux limites des terres, ou à l'astronomie. Au reste, ce sont de ces conjectures vagues et que nous donnons sans y attacher d'importance et pour ce qu'elles peuvent valoir. — Bouillon, t. III, bas-reliefs, *divin.,* pl. 9.

299. Cérémonie religieuse, n° 697, pl. 150.

Un Romain, la tête couverte d'un pan de sa toge, et une femme, d'un aspect plein de dignité, ayant ramené sur sa tête sa palla en guise de voile, semblent se préparer ou assister à quelque cérémonie : ce peut être ou un sacrifice ou une supplication adressée aux dieux, ce que nous aurait probablement représenté la partie qui manque à ce grand bas-relief. Ces personnages sont suivis d'un jeune homme et d'une jeune fille. La femme qui termine la composition sur la droite, vêtue d'une tunique courte qui découvre le sein et le bras droits, et chaussée de brodequins, tient à la main gauche une épée courte, un *parazonium* dans son fourreau. Visconti pensait que c'était la ville elle-même qui accompagnait ses magistrats, pour joindre ses invocations aux leurs. On l'aurait personnifiée en lui donnant en quelque sorte le caractère d'une Amazone. Au fait, on ne voit pas trop ce que pourrait faire, dans une réunion de personnages vêtus à la romaine, cette femme dans un autre costume, si ce n'était une figure allégorique. L'homme et la femme qui remplissent les fonctions de prêtre et de prêtresse sont drapés avec goût, et cette sculpture est d'une bonne école. Ce bas-relief vient de la Villa Borghèse. — Bouillon, t. III, pl. 31. [Haut. 1^m,172 = 3 pi. 7 po. 4 li. — Larg. 1^m,145 = 3 pi. 6 po. 4 li.]

300. Cérémonie religieuse, n° 41, pl. 151.

A en juger par la disposition des personnages de ce grand bas-relief monumental et par cet autel qui en occupe l'extrémité, il est à croire qu'il se trouvait autrefois vers le milieu de la composition, et que nous n'en avons qu'une partie; car cet autel annonce une cérémonie pieuse ou un sacrifice, et l'on ne voit ni victime ni desservans du temple. Les Romains que nous trouvons ici sont bien en costume pour une cérémonie, mais rien n'annonce que ce soient eux qui doivent la célébrer; ils ne sont qu'assistans, et ce sont probablement les magistrats qui vont, sur cet autel allumé, offrir leurs vœux et leurs sacrifices, ou peut-être, comme cela se pratiquait, prendre les dieux à témoin de quelque traité, ou les remercier de leurs bienfaits et mériter leur protection par cet acte religieux. Ces graves personnages paraissent se consulter sur quelque partie de la cérémonie; mais, rien ne nous indiquant celle que présente notre monument, on ne pourrait se livrer qu'à d'inutiles conjectures. C'est près du temple de Jupiter Capitolin qu'a lieu cette réunion solennelle. Ces trois portes à encadremens et sans doute ornées de bronze donnaient entrée dans trois divisions séparément consacrées à Jupiter, à Minerve et à Junon, divinités dont chacune y avait son autel et sa statue. Ce bas-relief a sans doute fait partie de quelque grand et bel édifice, et il en était digne par la simplicité et la dignité de sa composition, et par le bel ajustement de ses personnages. La manière dont ils portent leur toge diffère de celle que présente ce vêtement sur les statues. On ne voit pas ici la masse de plis nommée *umbo* qui revenait sur le devant du corps. Il est probable que ceci tient aux rites particuliers de certaines cérémonies

où on laissait tomber, en partie, les plis de la toge comme dans d'autres on les relevait. On peut aussi remarquer aux tuniques que laissent voir les toges qu'elles sont sans ceintures, qu'elles ont des manches assez longues ou de grandes ouvertures qui ne leur sont pas ordinaires. Mais on sait que la forme de ces antiques vêtemens romains a subi des variations ainsi que le montrent les monumens, et surtout plus ils s'éloignent des temps de la république. Cependant, par le costume, le caractère de la coiffure, le style et le travail, ce bas-relief appartient aux bons temps de la sculpture romaine, sous les premiers empereurs. Quelques têtes ont assez le caractère de portraits; on croit les avoir vus quelque part, mais on ne saurait à qui les attribuer. La coiffure du jeune homme dont on aperçoit la tête derrière les deux principaux acteurs de cette scène est assez singulière : on connaît le bonnet nommé *apex* et qui était surmonté d'une pointe, mais elle était terminée par un flocon de laine, ce que n'offre pas celui-ci, et d'ailleurs cet apex était la coiffure propre au *flamen dialis* ou grand prêtre de Jupiter. La jeunesse de notre personnage et la place qu'il occupe en arrière des autres ne conviendraient pas, dans une cérémonie, à un pontife de cette importance, et cette coiffure est un bonnet à pointe et s'ajustant exactement à la rondeur de la tête; mais ce n'est pas un apex. Ce ne peut pas non plus être un casque en métal, le jeune homme qui le porte étant en toge, manteau civil avec lequel les armes n'étaient pas compatibles, surtout dans Rome et au Capitole. En partant de notre gauche, la seconde figure a les deux mains et ce que l'on voit des bras restaurés; à la quatrième manquaient la main et presque tout l'avant-bras droits; la main et l'avant-bras droits, la tête et le cou, le bras gauche et toute cette partie depuis l'épaule jusqu'au milieu de la jambe gauche du dernier personnage, sont dus à une restauration. Ce monument était autrefois à la Villa Borghèse. — Bouillon, t. III, pl. 29. [Haut. 1^m,968 = 6 pi. 0 po. 8 li. — Larg. 2^m,478 = 7 pi. 7 po. 2 li.]

301. Villes personnifiées, n° 179, pl. 222, *marbre grec.*

Il est difficile de trouver aux heureuses époques de la sculpture romaine, élève des écoles grecques, trois figures qui fassent plus honneur aux maîtres et aux disciples : disposition agréable, noblesse et élégance de formes, pureté des profils, elles réunissent tout pour offrir un ensemble charmant de grâce et de bon goût. Si l'on est attiré par les détails, on y trouve un travail soigné, un ciseau fin, mais sans dureté, et qui a su donner à ce marbre la souplesse et la transparence des étoffes légères qui se jouent autour de ces sveltes déités, les voilent avec décence et laissent deviner les beautés qu'elles ne veulent pas exposer aux regards. Leurs attitudes calmes et simples ont toute la variété qui convient à la gravité, pour ainsi dire, sacrée de la sculpture monumentale. Les anciens, dans leurs bons temps, la voulaient d'une beauté sévère, pour que les monumens qu'elle embellissait, qu'elle animait par ses prestiges, n'excitassent que l'admiration et le respect. A leurs couronnes tourellées, aux branches de laurier qui cei-

gnent leurs chevelures ondoyantes et élégamment relevées, il est aisé de reconnaître des villes que l'on a personnifiées et représentées comme des déités, filles, pour ainsi dire, de Cybèle, la mère des villes, la déesse à la couronne de tours et de créneaux. On voit que ce bas-relief est incomplet et que ces trois villes se sont sans doute réunies ou pour offrir un sacrifice, ou pour aller de concert au devant d'un vainqueur le féliciter de ses victoires et en rendre, avec lui, grâce aux immortels. Ce n'est qu'une conjecture; mais elle paraît plausible. Le vase que tient à la main la première de ces déités ne pourrait pas servir de preuve étant de restauration moderne, ainsi que la main et la moitié de l'avant-bras. Mais on voit à la main de la seconde de ces figures un rameau de laurier ou peut-être de verveine, et l'on sait que les branches de ces arbres étaient d'un grand usage pour les sacrifices et les expiations, et que l'on en tenait à la main lorsqu'on se présentait, en suppliant, aux autels des dieux. Celle de ces trois villes qui, relevant son voile d'une main, soutient de l'autre un pan de son ample manteau, semblerait conduire la cérémonie et remplir les fonctions de prêtresse, dont les boucles de sa chevelure tombant sur ses épaules lui donneraient le caractère; elle se détache du groupe et s'avance sans doute vers l'autel où l'appelle son auguste ministère. Son mouvement, les regards de la seconde femme qui se portent au delà du groupe, tout indique que ce bas-relief devait être beaucoup plus considérable et former une superbe composition. Il est à regreter que l'on ne nous ait pas fait connaître les noms de ces villes qu'on a si bien représentées, ni celui du sculpteur de talent auquel nous les devons. Si l'architecture du monument qu'elles décoraient était en harmonie avec ces figures, et s'il y avait plusieurs morceaux de cette beauté, elle devait être d'une grande élégance. L'avant-bras droit et la main gauche de la ville voilée sont modernes. Ce bas-relief en rappelle un très-beau, mais d'un autre style, que l'on voit à Pouzzoles, et que douze des principales villes de l'Asie Mineure consacrèrent à Tibère qui avait réparé les désastres causés un tremblement de terre. Le nôtre provient de la Villa Borghèse, sal. 2, n° 17; il a été très-bien gravé par Bouillon, t. III, pl. 15. Le trait de ma planche, par M. Frémy et M. Normand père, ne laisse aussi rien à désirer. [Haut. 0m,888 = 2 pi. 8 po. 10 li. — Larg. 0m,850 = 2 pi. 7 po. 7 li.]

302. DÉESSE CONCORDE, n° 218, pl. 149.

Il était bien juste de consacrer un culte à cette aimable déesse, à laquelle on devait la prospérité des états, dont était un emblème la corne d'abondance qu'on lui fait tenir à la main et que présentent les médailles romaines qui portent son simulacre. On voulait indiquer par là, quoique souvent ce ne fût qu'une flatterie ou une fausseté démentie par l'histoire, l'union qui régnait entre l'empereur, le sénat et le peuple. Plusieurs beaux temples avaient été érigés, à Rome, à la déesse CONCORDE, entre autres un au Capitole et un dans les portiques d'Octavie. Notre petit bas-relief, qui représente cette déesse, est médiocre; la main gauche et la partie supérieure

sont modernes; mais la sculpture simple en est d'un assez bon caractère. — Bouillon; t. III, pl. 15. [Haut. 0m,597 = 1 pi. 10 po. 1 li. — Larg. 0m,283 = 4 pi. 5 po. 6 li.]

303. VICTOIRE, n° 223, pl. 224, *marbre pentélique*.

Il est fâcheux qu'en dessinant ce charmant bas-relief, malheureusement très-mutilé, on ait oublié ou que la place qu'il occupe sur la planche n'ait pas permis de donner la moulure sur lequel il pose, et qui indique qu'il faisait partie d'un monument d'architecture, peut-être d'une noble et belle frise. Il est peu de figures d'un dessin plus élégant que cette Victoire, la *Niké* des Grecs, près d'immoler ce beau taureau qu'elle a terrassé, qu'elle maîtrise et que, de son genou droit fortement appuyé sur son dos, elle empêche de se relever. A la souplesse et à la grâce de son attitude, on voit qu'elle unit la force, celle qui convient à une déesse, et surtout à une déesse en sculpture dont rien ne devait altérer la beauté, loi suprême de la sculpture antique. Elle concevait la force surnaturelle des dieux comme une puissance secrète, irrésistible, sans efforts, et que ne devaient pas trahir au dehors des expressions outrées, qui ne convenaient qu'à la force de la faiblesse humaine. Ces hautes conceptions du génie nous deviennent tous les jours de plus en plus étrangères. Et que diraient les anciens en voyant s'élancer de certain monument moderne des déités sauvages, échevelées, aux yeux hagards, sèches et laides, appelant aux armes avec des cris et des bouches d'énergumènes, et telles qu'ils n'auraient pas osé offrir ainsi aux regards de peuples d'un goût éclairé, leurs Tisiphones ou leurs Méduses? Ils diraient qu'en s'écartant des routes qu'ils ont si savamment et si brillamment tracées, la sculpture oublie sa divine origine, se perd, et que, croulant des hauteurs célestes où ils l'avaient élevée, divinité déchue, elle en sera bientôt réduite, sans dignité, servante de l'industrie et des caprices de la mode, à ramper sur la terre au lieu d'y régner comme jadis, par la beauté, dans les temples et les monumens de la Grèce et de Rome. La pose de notre Victoire était pour ainsi dire consacrée, probablement parce qu'on la trouva belle et qu'elle offrait un heureux développement. Aussi les Victoires de ce genre se présentent-elles souvent sur les monumens : on en voit sur des médailles, entre autres au revers d'une d'Auguste, avec la légende ARMENIA CAPTA. On connaît une jolie pierre, de l'habile main de l'ancien graveur Sostrate, avec une Victoire sacrifiant, et qui a beaucoup de rapport avec la nôtre. On sait que le taureau était la plus noble des victimes chez les anciens, et qu'on ne l'immolait que dans de grandes solennités. Si l'épithète de *Sauroctone* est adoptée pour l'Apollon *tueur de lézards*, celle de *Tauroctone* ne pourrait-elle pas être admise pour ces Victoires immolant un taureau, telles que celles de notre Musée et celles du Musée Britannique (1)? L'on choisissait

(1) Zoéga (*Bassi-rilievi, etc.*, t. II, pl. 60), au sujet d'un bas-relief tel que les nôtres, ne conçoit pas que des savans aient pu faire, de figures de ce genre, des Mithra ailés. Montfaucon (*Antiq. expliq., etc.*, t. I, p. 218, 219; Winckelmann, *Mon. inéd.*, n° 12) donne aussi trois de ces prétendus Mithra, et pense que ce sont

toujours ce que les troupeaux offraient de plus beau pour la forme et la couleur. Ordinairement ils étaient ornés de guirlandes de fleurs et de feuillages, et souvent on dorait leurs cornes. La Victoire immole la victime, suivant l'antique usage, avec l'épée, quoique l'on voie, dans l'*Odyssée,* qu'on se servait de la hache; plus tard, en général, on abattait le taureau d'un coup de maillet. Ce qu'il en reste sur notre bas-relief, d'un style ferme et large, permet de croire que la tête et toute la partie antérieure du cou et du poitrail qui manquent devaient être très-beaux. Mais on doit encore plus regretter que le temps ait ravi à cette jolie déesse son bras gauche, la partie gauche depuis le milieu du corps, à l'endroit où l'enveloppe en arrière la draperie, jusque près de la cheville du pied gauche; les ailes, à l'exception du haut de la droite, sont modernes, ainsi que la queue du taureau. Ce bas-relief vient de la Villa Borghèse. — Bouillon, t. III, pl. 15. [Haut. 0^m,938 = 2 pi. 10 po. 8 li. — Larg. 1^m,089 = 3 pi. 4 po. 3 li.]

304. 305. Victoires et Génies, n[os] 26, 29, pl. 489.

Le travail grossier et les proportions lourdes de ces petits bas-reliefs, qui ont dû appartenir au même monument, les placent au IV[e] siècle. On en serait encore plus certain s'il était prouvé que ce ne fût qu'au temps de Constantin que fut adopté, par les Romains, l'étendard nommé *labarum* que portent les Victoires, et qui fut emprunté aux barbares. Ces bas-reliefs sont séparés au Musée royal, et ils le sont de même sur nos planches. Mais l'on voit qu'il eût été aisé d'en rétablir l'ensemble. Il ne s'agissait que de placer le Génie ou l'Amour qui est seul derrière la Victoire marquée 304, sur le pied droit de laquelle passe le gauche, qui manque à cet Amour, et derrière laquelle est le bout de draperie qu'on lui a restitué en le restaurant. En reportant le tout à côté de la Victoire marquée 305, on aurait tout l'ensemble du bas-relief, à l'exception probablement d'un grand médaillon qui devait être entre les deux Victoires, et former, avec quelques autres figures aux angles, la frise d'un grand sarcophage de quelque guerrier qui avait mérité l'hommage qu'on rendait à sa mémoire. Un musée où les monumens ainsi respectés seraient rendus, autant que possible, à leur destination première, rendrait de grands services aux arts et à l'archéologie. Et les monumens, surtout ceux de peu de mérite, gagnent beaucoup à ne pas être morcelés. On pourrait restituer ainsi au Musée royal plusieurs sarcophages très-importans dont les morceaux sont épars et ne produisent aucun effet; et l'on serait bien étonné de celui qu'ils acquerraient par cette métamorphose ou cette espèce de résurrection. Ce serait, pour ainsi dire, une belle acquisition de nouveaux monumens et des richesses inespérées ré-

bien plutôt des Victoires. Dans le bas-relief Albani, publié par Zoéga, la Victoire à été restaurée à rebours, ainsi qu'il le fait remarquer : elle devait tenir la corne du taureau de la main gauche et le frapper de la droite à l'endroit où la blessure est marquée. Une belle frise du palais Spada à Rome présente une suite de ces Victoires alternant avec de jeunes filles brûlant des parfums sur de petits autels ou des *thymiateria,* et il paraîtrait que notre bas-relief faisait partie de ces Victoires.

pendues dans le musée. Mais pour obtenir les heureux résultats désirés par les amis de l'antiquité et les savans d'un goût éclairé, il faut, pour première condition, ne pas avoir affaire aux architectes. — Bouillon, t. III, pl. 14. [Haut. 0^m,310 = 0 pi. 11 po. 6 li. — Larg. 0^m,449 = 1 pi. 4 po. 7 li.]

306. VICTOIRE TENANT UN CANDÉLABRE, n° 179, pl. 222.

Cette jeune divinité, à genoux dans l'attitude de l'humilité, ne se reconnaîtrait pas pour la déesse de la Victoire si elle n'était pas caractérisée par ses grandes ailes. Sans doute elle assiste à quelque sacrifice triomphal, et, offrant un candélabre allumé, elle rend, avec les vainqueurs qu'elle a guidés sur le champ de bataille, des actions de grâces aux grands dieux qui disposaient à leur gré de la victoire et de la gloire. La chevelure de cette figure est rassemblée sur le derrière dans un nœud élégant que porte souvent Vénus, et son manteau léger, ajusté avec grâce, découvre en partie le haut du corps et des bras d'une forme soutenue et agréable. On pourrait aussi faire remarquer que cette Victoire offre une sorte d'expression pieuse qu'on ne voit pas ordinairement aux figures antiques. [Haut. 0^m,716 = 2 pi. 4 po. 8 li. — Larg. 0^m,588 = 1 pi. 9 po. 9 li.]

307. EMBLÈMES DE SACERDOCE, n° 252, pl. 220.

Cette suite d'ornemens religieux et d'instrumens de sacrifice décorait sans doute la frise de quelque monument sacré. La réunion en est précieuse et très-rare, si même elle existe avec cette variété, et le travail en est ferme et d'une bonne exécution.

En partant de la gauche on voit :

1° Un autel ou un *thymiatérion* destiné à brûler des parfums, de l'encens, en honneur des dieux. Il est soutenu par de courtes pattes de lion et se termine par un fleuron, probablement creux, qui servait de couvercle, et propre à recevoir les parfums. Ils variaient selon les cérémonies et selon les divinités vers lesquelles s'élevaient les tourbillons de leur fumée embaumée, et en tête de chacune des hymnes attribuées à Orphée est indiqué le parfum qu'en chantant cette hymne on brûlait en honneur de cette divinité. A côté de ce *thymiatérion* est une branche de laurier, arbre qui, de même que la verveine, servait aux purifications, et que souvent on brûlait comme parfum faute d'en avoir de plus précieux. On tirait des pronostics de la manière dont décrépitait le laurier en brûlant.

2° Un *bucrane,* têt décharné d'une tête de bœuf, la plus estimée des victimes; il est ceint sur le front d'une bandelette, *infula, vitta,* et à ses cornes est suspendue une de ces bandelettes dont les exemples sont très-fréquens, et qui, formées de laine blanche renouée de liens en pourpre, passaient pour être d'une grande vertu lorsqu'on adressait ses supplications aux dieux. Dans les premiers temps, alors que les temples en bois, à peine dégrossi, étaient aussi simples que leurs divinités et leurs adorateurs, on y appendait ces ossemens desséchés. Quand l'architecture eut pris son essor avec la pompe de la religion et la richesse du pays, elle conserva sur ses temples en pierre et en marbre le souvenir de ces consécrations; les *bucranes* et les instrumens de sacrifice lui offrirent, ainsi qu'à la sculpture, les motifs d'une foule d'ornemens riches et sacrés. Il se pourrait bien que ces bandelettes de laine, l'un des objets mystérieux les plus ré-

vérés, eussent rapport à l'agriculture et à l'éducation des bestiaux, richesses les plus appréciées et presque les seules aux anciens temps. En offrant alors aux dieux la laine de ses moutons, c'était leur faire hommage de ce qu'on possédait de plus utile. Et lorsque la religion dirigeait tout, civilisait le monde et veillait aux progrès de l'agriculture, il était d'une politique sage de persuader que rien n'était plus agréable aux dieux et ne les rendait plus favorables aux vœux des mortels que de les voir orner les autels et les victimes de bandelettes de la plus belle laine. C'était encourager de la manière la plus efficace la culture des troupeaux et leur concilier aisément la protection et l'assistance des dieux. Ne peut-il pas y avoir eu aussi une idée de commerce dans ce grand emploi de parfums et d'aromates, qu'on avait rendus indispensables au culte des dieux dans des pays qui ne produisaient pas ces résines précieuses? et n'était-ce pas un moyen d'établir, de multiplier et d'entretenir des communications et des relations de commerce ou d'échanges avec les contrées dont elles faisaient la richesse, chez qui on allait les chercher, ou qui les apportaient elles-mêmes? Ce n'eût plus alors été seulement pour réjouir leur odorat ou parfumer leurs temples que les dieux, par la voix de leurs ministres, demandaient à leurs adorateurs l'encens, la myrrhe, le cinamome de l'Arabie et de l'Inde, c'était pour lier les peuples par les besoins qu'ils leur créaient et par les jouissances qu'ils partageaient avec eux.

3° On est, en général, convenu d'appeler *préféricule* le vase qui vient après le *bucrane,* et qu'ainsi que la patère on trouve sans cesse sur les côtés des autels et ailleurs comme emblèmes des sacrifices où ils servaient aux libations. Il paraîtrait cependant, d'après Festus, que le vase qu'on nommait proprement *præfericulum* avait une autre forme que celle-ci, et qu'assez grand et demi-ovoïde comme une tasse un peu élevée il avait deux anses mobiles et qui, l'une à côté de l'autre, s'appliquaient exactement sur le bord du vase. On voit de ces *préféricules* de Festus dans les peintures antiques. Les collections en offrent aussi; mais assez rarement en bronze, et des vases de terre semblent en être des imitations. Les vases, que nous sommes accoutumés à nommer *préféricules,* nom qu'on pourrait leur laisser sans aucun inconvénient, étaient portés (*præferebantur*) dans les cérémonies et servaient aussi, dans les usages habituels de la vie, à verser le vin et les autres liquides. Quoique nous soyons fort éloigné d'être tenté d'admettre toute la nomenclature nouvelle de vases qu'on voudrait nous imposer, nous croyons cependant qu'en évitant de se jeter dans des variétés qu'on ne saurait appuyer par les textes anciens appliqués aux vases antiques, on pourrait adopter pour ce genre de vases à une anse et destinés à verser, les termes généraux de *prochoé, prochoüs* et *d'Œnochoé* (1), dont le dernier signifie *vase à verser le vin.*

4° Après le vase s'offre l'étui en bois recouvert de cuir et orné de bronze où se renfermaient les couteaux destinés à égorger et à dépécer la victime. Une courroie et des anneaux servaient à le suspendre à la ceinture.

5° Dans la patère qui suit on recevait le sang de la victime que souvent on abattait avec la hache qui y est jointe.

6° Le petit vase, *sympulum,* à long manche que l'on voit ensuite servait à puiser le vin; il n'est pas rare dans les collections, et il y a de ces *sympules* à manche très-long et très-mince terminé souvent par une tête de cygne, et qui faisaient partie des ustensiles de ménage. Ce qui y est uni dans le bas-relief paraît être un maillet, *malleus,* masse très-lourde pour assommer certaines victimes.

7° On voit ensuite un court et large couteau renfermé dans son étui, et dont le manche est formé par une tête d'aigle. Ces instrumens étaient ordinairement d'airain. La *secespita* servait aux victimaires, *popæ* ou *cultrarii,* dernière classe des sacrificateurs, à

(1) Le *ch* prononcé comme dans *archange.*

égorger la victime; le *culter excoriatorius*, à l'écorcher; et la *dolabra*, à la découper, et c'est probablement ce large couteau à tête d'aigle qui ressemble à nos couperets.

8° Cet instrument en forme de pied fourchu et terminé par une sorte de touffe de crin était l'*aspergillum* en usage aux sacrifices et dans les funérailles pour asperger d'eau lustrale, par trois fois, les assistans. Des branches d'olivier ou de laurier s'employaient au même service. Le manche de l'*aspergillum* était ordinairement en airain; le petit ornement que l'on y voit semble être la peau de la jambe de l'animal que l'on aurait retournée et découpée, et il est très-probable que souvent pour ces manches on se servait, comme nous aujourd'hui, pour des couteaux ou des fouets, des pattes mêmes de la biche, du cerf ou d'autres animaux.

9° Ce qui suit l'*aspergillum* est l'*acerra*, cassette à parfums. Les bas-reliefs et les peintures antiques l'offrent souvent entre les mains des *Camilles*, jeunes desservans des autels. Ces cassettes étaient quelquefois en métal ou en bois précieux ornés d'or, d'argent ou d'ivoire.

10° L'*acerra* est suivie d'une espèce de bonnet en laine qui serrait la tête, et dont les pattes se nouaient sous le menton. Cette coiffure des pontifes se nommait *apex*. Elle devait ce nom à la pointe qui la terminait sur le haut de la tête et qu'on ne voit pas ici. C'était proprement une pointe de branche d'olivier garnie d'une touffe de laine blanche qui surmontait, à Rome, l'*albogalerus* du *flamen dialis*, ou grand prêtre de Jupiter. Ce pontife ne pouvait quitter l'*apex* que dans l'intérieur de sa maison. Il paraît que pour certains prêtres l'*apex* était conique, et celui des Saliens, très-élevé, ressemblait à la *cyrbasie* ou à la *cidarris*, partie placée au-dessus de la tiare ou de la mitre des Perses, que les auteurs romains nomment quelquefois *apex*.

11° Ce qui termine cette frise est une peau de victime. Ces dépouilles servaient à quelques rites, et souvent, comme dans le temple d'Amphiaraüs, près d'Orope, on couchait dessus pour obtenir des dieux par des songes la connaissance de l'avenir. Ce bas-relief, curieux par la réunion de la plus grande partie des instrumens de sacrifice, ornait sans doute la frise de quelque petit temple. — Bouillon, t. III, *ornem.*, pl. 12. [Haut. 0m,650 = 2 pi. — Long. 3m,737 = 11 pi. 6 po.]

308. Marche de victimes, n° 228, pl. 224, *marbre*.

Il est à croire que ce bas-relief romain, d'une exécution assez médiocre, a dû faire partie d'une composition plus considérable qui servait de décoration à quelque frise : c'étaient les apprêts d'un sacrifice, peut-être de celui qu'on nommait *suovetaurilia*, et dont les victimes que nous offriront de beaux et curieux bas-reliefs étaient un verrat, une brebis ou un bélier et un taureau. Ici l'on ne voit que ces deux derniers animaux, et le bélier pouvait se trouver dans ce qui nous manque du bas-relief. Les deux victimes sont accompagnées de deux ministres des autels couronnés de laurier. L'un, peut-être le prêtre, semble donner quelque instruction à celui que sa double hache fait reconnaître pour le *pope* ou victimaire. Du bâton qu'il tient à la main droite il pouvait conduire les animaux destinés au sacrifice. Ici le taureau a la tête ornée d'une couronne qui le rendra plus agréable à la divinité; on sait que souvent aussi les victimes avaient les cornes dorées. Il n'est pas ordinaire de voir, comme ici, une bride au taureau. On le parait de guirlandes de fleurs qui, cachant probablement de fortes cordes, servaient à le maintenir aussi bien qu'à lui donner un air de fête. La large bande brodée ou peinte qui entoure notre taureau, et dont les Romains

avaient coutume de parer le dos des victimes, ainsi que le témoignent plusieurs bas-reliefs, se nommait *fascia dorsalis*. Ce bas-relief, en assez bon état, vient de la Villa Borghèse. — Bouillon, t. III, bas-reliefs, *personn. rom.*, pl. 28.]Haut. 0m,828 = 2 pi. 6 po. 7 li. — Larg. 1m,076 = 3 pi. 3 po. 9 li.]

309. Sacrifice, n° 400, pl. 218.

Si ce grand bas-relief nous était parvenu dans son entier, d'après la disposition des figures et l'espèce de symétrie que l'on mettait ordinairement dans les compositions de ce genre, il nous offrirait probablement une scène beaucoup plus étendue. Ce devait être sans doute un sacrifice d'actions de grâces offert par une ville représentée par ses magistrats. L'allégorie est ici mêlée à un acte ordinaire de la vie. Des divinités honorent de leur présence cette solennité; l'une est peut-être la protectrice spéciale de la ville, et l'autre l'Abondance, qu'a ramenée la Victoire. La corne remplie de fruits désigne la déesse de la fertilité. Quant à la divinité protectrice, nous avions d'abord, au premier coup d'œil, cru que ce pouvait être Diane dans son costume habituel, ayant la tunique très-courte et pour chaussure les endromides de chasse. On ne distingue pas ce qu'elle tient à la main droite et ce qu'elle a dans la gauche paraît indiquer son javelot. Elle est sans carquois, et elle n'en porte que la courroie; mais il est très-rare de voir ainsi à découvert un des seins de la chaste et pudique déesse. Ce costume d'Amazone conviendrait mieux à la ville de Rome personnifiée, comme déesse guerrière, et il est à croire que la tête qui n'existe plus était casquée. Cette déesse assiste au sacrifice offert pour la prospérité de son empire. Entre cette déité et la Victoire est probablement, à en juger par son costume romain, un des personnages qui font offrir le sacrifice; il semble s'adresser directement à la divinité de laquelle dépend le succès des combats, et qui paraît avoir été le plus important personnage de ce bas-relief et avoir occupé le milieu de la composition; car il est assez probable que ce monument était à peu près double de ce qu'il est aujourd'hui. Dans l'autre partie devaient être les sacrificateurs. Le taureau, déjà immolé, est dû à une restauration; mais elle n'a pas été faite sans motif : elle a été autorisée, ainsi que la pose de la victime abattue, par son oreille droite qui existe encore, et qui a suffi à donner une indication à peu près certaine de la direction de la tête du taureau. Ce bas-relief a subi des restaurations considérables. Toutes les têtes sont rapportées et modernes; cependant il ne manque à l'Abondance que la moitié du bras droit; la Diane, sauf la tête, est entière, ainsi que le personnage à ses côtés, à l'exception de la moitié de l'avant-bras droit. La Victoire a plus souffert, la partie supérieure de son aile droite, sa jambe et le bas de la cuisse, son bras gauche en entier, la moitié inférieure du droit, la partie du corps de ce côté, le sein gauche et l'écharpe voltigeant sont modernes, ainsi que le taureau. Quoique ce bas-relief soit loin d'être d'un style et d'une exécution remarquables, cependant les draperies ne sont pas mal ajustées, et la Diane ne manque pas d'une certaine élégance.

— Villa Borghèse. — Bouillon, t. III, bas-reliefs, *divinités*, pl. 15. [Haut. 0^m,947 = 2 pi. 11 po. — Larg. 1^m,213 = 3 pi. 8 po. 10 li.]

310. Sacrifice romain, autrefois n° 724, aujourd'hui n° 772 *bis*, pl. 218; *marbre de Paros*.

Quoique ce grand bas-relief monumental soit loin de se distinguer par les qualités que l'on aime à voir à la sculpture, le naturel des mouvemens et l'élégance des formes, et bien que les figures en soient, en général, courtes et lourdes, cependant il n'est pas aussi barbare qu'on l'a prétendu. On peut même y trouver un assez beau caractère dans les têtes et à quelques draperies, et il n'en est pas moins à regretter que cette composition, qui devait être considérable, ne nous ait pas été transmise telle qu'elle était lorsqu'elle ornait quelque grand monument, ce qu'annonce la dimension des personnages qui ne se rencontre pas ordinairement dans les bas-reliefs. D'ailleurs l'état déplorable où se trouve ce débris de la splendeur monumentale romaine doit disposer à l'indulgence en sa faveur. Il est à croire que ce bas-relief retraçait une grande solennité célébrée pour consacrer un événement important, et le marbre de Paros montre au moins qu'on tenait à la beauté de la matière. Nous devons toujours être étonnés et savoir gré aux anciens de leur goût pour le marbre, nous qui, pour nos plus beaux, nos plus somptueux monumens, n'employons que la pierre, tandis que nous voyons, je ne dis pas Rome, Athènes, Syracuse, mais des villes peu considérables, du troisième ordre, qui ne seraient pas la moitié d'une section de Paris, telles que Pompéi, Herculanum, Pouzzoles, offrir les restes de superbes monumens en marbre amenés de loin. Le seul grand théâtre de Pompéi, ville probablement de 18,000 à 20,000 âmes, renfermait plus de beau marbre blanc, en grands blocs et parfaitement travaillé, que toutes les églises, les monumens et les arcs de triomphe de Paris. Et cependant la France fourmille de carrières de marbre, dont même plusieurs ont été exploitées par les Romains, qui savaient mieux que nous les apprécier. Dans l'Italie moderne, que d'églises de petites villes, que de palais où le marbre, et même celui de France, est prodigué! Et dans la Russie, qui n'est pas plus riche que la France, d'immenses blocs de granit sont amenés à travers les marais de la Finlande pour orner de quarante-huit colonnes de 54 pieds de haut, et d'une seule pièce, l'église de Saint-Isaac de Pétersbourg, et pour élever à la gloire d'Alexandre une colonne de 84 pieds de fût d'un seul bloc! Et nous, nous oublions que du Nord au Midi la France est riche en marbres, que les granits, les pierres dures des côtes de Bretagne, de Normandie et des Vosges, seraient inépuisables, et qu'en enrichissant par l'exploitation leurs pays, ils enrichiraient aussi nos monumens. Mais nous sommes si peu habitués à voir employer ces belles substances, qu'un beau bloc de marbre ou de granit traversant Paris y fait événement, tandis qu'à Saint-Pétersbourg on ne se dérange pas de son chemin pour voir quelques ouvriers débarquer, avec les moyens les plus simples, des blocs de granit de 60 pieds de long! Mais revenons à notre bas-relief.

Les regards des quatre personnages de droite, dirigés vers leur gauche, indiquent qu'il y en avait d'autres de ce côté, et l'on peut y supposer le grand sacrificateur, d'autres ministres des autels et les magistrats qui faisaient offrir le sacrifice; peut-être y avait-il encore d'autres victimes que les deux taureaux que nous y voyons à présent. La direction des têtes de deux personnages du fond pourrait aussi induire à penser que ce bas-relief se continuait vers notre gauche. C'eût été alors une très-vaste composition ou une longue série de figures. Ce sacrifice solennel a lieu devant un temple ou quelque grand édifice public indiqué par des colonnes. Deux personnages en toge semblent être des magistrats qui y assistent, et on les croirait élevés sur une estrade. A partir de notre gauche, nous trouvons un *pope* ou victimaire qui, nu jusqu'à la ceinture, tient d'une main une des cornes du taureau et de l'autre le large couteau, *secespita,* avec lequel il doit l'égorger lorsqu'il aura été abattu comme va l'être celui que nous voyons la tête basse et couronné de fleurs. Avant de la faire frapper, le prêtre avait répandu entre les cornes de la victime la farine et les gâteaux sacrés mêlés de sel, *mola salsa,* et c'est dans cette pratique religieuse que consistait proprement l'*immolation*. Déjà, sans doute, ce taureau qui baisse la tête a reçu un coup de la masse (*malleus*) du victimaire qui s'apprête à lui en porter un second. Le costume de ces deux popes est curieux, et il est peu de bas-reliefs où il se trouve aussi complet (1) : ils portent cette espèce de jupon court bordé de franges et que l'on appelait *limus.* Il est serré au corps par une ceinture à trois bandes de cuir garnies quelquefois de lames de fer ou de bronze, et que l'on nommait *licium.* Ils ont pour chaussure, ainsi que les deux hommes qui sont entre eux, des espèces de *caliges* comme les soldats romains. Tous nos personnages ont la tête ceinte de couronnes qui paraissent de laurier. Un licteur qui accompagne les magistrats tient son faisceau dont on aperçoit la hache. Devant lui, un jeune desservant des autels, un *camillus,* les regards élevés comme s'il les dirigeait vers un pontife d'une riche taille, vient d'ouvrir la cassette, *acerra,* qui contient les parfums, et semble attendre l'ordre de les faire brûler sur l'autel. Un autre camille à côté de lui tient une torche allumée. Les torches, *faces, tædæ,* faisaient toujours partie des cérémonies religieuses. On sait qu'elles étaient de bois résineux ou d'épine blanche. Ici cette torche va probablement servir à mettre le feu au bûcher qui doit consumer une partie des victimes. Une grande portion de l'angle inférieur du bas-relief de ce côté est moderne; cependant ces camilles, qui forment un joli groupe, ont plus d'antique que de moderne; ce qui manque est en dehors d'une ligne qui, partant de l'angle inférieur extérieur de l'*acerra,* aboutit au milieu de la jambe droite du camille de devant, dont le bas de la jambe et le pied sont restaurés. Dans les autres personnages sont modernes la tête et la poitrine des deux qui sont entre les popes; les têtes, les cous de ceux-ci, le bras droit et l'avant-bras gauche du pope de droite, la corne et l'oreille gauches du taureau de gauche,

(1) Un bas-relief de la Villa Albani offre des victimaires vêtus comme les nôtres. Zoëga, *Bassi-rilievi, etc.*, t. II, pl. 112.



la moitié des jambes de devant et le muffle manquent. — Bouillon, t. III, bas-reliefs, *personn. rom.*, pl. 28.

311. ARUSPICE, n° 439, pl. 195, *marbre pentélique*.

La prétendue science des Aruspices, que les Romains tenaient des Étrusques, chez qui elle était venue de Grèce, et qui nous paraît aujourd'hui si futile et si ridicule, fut toujours en grand honneur chez les anciens, et surtout chez les Romains. Il n'y avait pas d'entreprises ou d'affaires publiques, même de peu d'importance, avant lesquelles on ne consultât les entrailles des victimes : si les pronostics qu'elles offraient, d'après les principes de cette science illusoire, n'étaient pas favorables; si la victime n'était pas tombée de la manière convenable; si la couleur et d'autres qualités des intestins, et surtout du foie, partie la plus importante pour les présages, n'étaient pas telles que le prescrivaient les lois de l'aruspicine, les dieux se prononçaient contre l'entreprise, contre l'assemblée décrétées; elles étaient différées jusqu'à ce que les auspices devenus favorables les permissent. Pour peu qu'un oiseau eût volé vers la gauche, ou que l'éclair eût brillé de ce côté, ou que les poulets sacrés n'eussent pas mangé avec appétit, on était menacé de grandes calamités. On citait toutes celles qu'avaient annoncées les pronostics funestes que l'on n'avait pas écoutés; et que de fois les Grecs et les Romains n'ont-ils pas consulté la volonté des dieux dans les entrailles de victimes humaines! Il y eut bien peu de grands hommes de l'antiquité qui ne fussent soumis, du moins en apparence, à ces superstitions; et d'ailleurs vouloir s'élever au-dessus de cette croyance générale c'eût été nier l'existence des dieux ou leur pouvoir sur les affaires d'ici-bas. Et il y avait un grand courage alors à se déclarer athée; on ne l'était pas sans danger.

Un taureau vient de tomber sous la hache (le *malleus*) qu'un victimaire vigoureux, à demi nu, tient encore sur son épaule, tandis que le vase qu'il porte de sa main gauche contient une partie du sang de la victime dont aura déjà tiré quelque présage l'aruspice qui debout se retourne probablement vers un magistrat présent à la cérémonie et accompagné d'un autre personnage. Ce que tient l'aruspice de la main gauche paraît ou une torche ou un léger faisceau de baguettes d'où sort une petite hache, et il semble avoir en outre à la main un instrument qui pourrait être un couteau sacré dont il se servait pour examiner des parties de la victime. Le costume de ce prêtre est particulier : son manteau, qui n'est pas très-ample, est fixé sur la poitrine par une forte fibule. Il en est de même de celui du personnage qui le suit et qui porte aussi sur l'épaule gauche un faisceau, trop faible pour pouvoir désigner un licteur. On trouve à peu près le même agencement de manteau à des figures d'un bas-relief étrusque, la *Mort de Priam, 246 bis*, pl. 214 *bis;* peut-être les aruspices auraient-ils conservé en partie le costume étrusque en mémoire de leur origine. La toge du magistrat n'est pas non plus dans sa forme habituelle, à moins qu'il n'en ait laissé tomber les plis, ce qui avait lieu pour certaines cérémonies; mais les manches larges de la tunique sont longues et retroussées, ce que n'avait

pas la tunique, le *colobium* des anciens temps, qui laissait les bras presque entièrement nus, et ce serait une indication que ce bas-relief ne remonte pas au IIe siècle de notre ère. Nous ne parlerons pas de la toge attachée sur l'épaule gauche avec une fibule, c'est une erreur de celui qui a restauré cette partie; la toge n'avait pas de fibule, et ce n'est d'aucun costume ni d'aucun temps chez les Romains. Un victimaire vient d'éventrer le taureau et il en retire les intestins; mais il semblerait qu'il en a déjà séparé quelque portion, peut-être le foie qu'il a remis à l'aruspice. Son avant-bras et sa main droite sont modernes, mais ce qu'il tenait, et qui n'a pas de forme précise, subsiste encore en partie hors de la main restaurée. La contenance de l'aruspice, son bras droit qu'il laisse tomber, les regards sérieux et soucieux qu'il tourne vers le magistrat, ceux du grand victimaire dirigés du même côté, sembleraient indiquer que l'*extispice* ou l'inspection des entrailles (*exta*), n'est pas favorable. Cependant on ne peut guère supposer qu'en élevant un monument on y eût consacré le souvenir d'auspices de mauvais augure. Le costume des victimaires est tel que nous l'avons déjà vu (310), le *limus* serré par le *licium* à triple bande; comme on ne voit pas le bas des petits jupons, on ne sait s'ils étaient à franges, mais ils n'en avaient pas sur les côtés. A la ceinture du victimaire debout est attaché un large étui qui contenait les couteaux sacrés. Ces trois ministres subalternes des autels sont ici les seuls dont la tête soit ceinte d'une couronne de laurier. D'après son costume différent de celui des victimaires, le personnage de gauche n'en était pas un; mais il serait à présumer, par la place qu'il occupe près de la victime, qu'il était chargé de quelque fonction dans le sacrifice. Presque tout son bras droit est moderne, de même que la tête et le cou du victimaire du fond, le muffle du taureau, la main et le poignet du victimaire à la hache, la tête des deux personnages de droite, l'épaule droite, tout le haut du corps, presque tout l'avant-bras droit, une partie de la draperie en dessous, tout le bras gauche et le pan que relève la main du magistrat, ainsi que la porte de la ville ou du temple. Il est à croire, d'après ses dimensions, que ce curieux bas-relief ornait quelque grand monument, et peut-être est-ce le seul de ce genre qui nous soit parvenu et qui retrace ces célèbres cérémonies. Outre le mérite de la rareté, il offre encore celui d'une bonne composition, des poses simples et nobles, un dessin ferme et soutenu et une exécution assez soignée. Ce monument, remarquable aussi par sa grandeur, et qui vient de la Villa Borghèse, a été publié par Winckelmann, *Mon. inéd.*, n° 183. — Bouillon, t. III, bas-reliefs, *personn rom.*, pl. 27. [Haut. 1m,663 = 5 pi. 1 po. 6 li. — Larg. 2m,013 = 6 pi. 2 po. 5 li.]

311 *bis*. ESPAGNE, n° 40, pl. 255, *marbre pentélique*.

Cette tête colossale, d'une grande manière et d'une belle exécution, couronnée de raisins et de branches d'olivier, semble indiquer, selon Visconti, l'Espagne, cette contrée si riche en vins et en huile. Un lapin qu'on voit à gauche rappellerait que, lorsque les Phéniciens y abordèrent, ce gibier y abondait au point de la dévaster. Cependant cette tête peut aussi représenter

l'Automne et les plaisirs de la chasse. Ce grand médaillon devait figurer dans la partie décorative de quelque monument considérable. Il vient de la Villa Borghèse. [Haut. 0m,850 = 2 pi. 7 po. 5 li. = Larg. 0m,731 = 2 pi. 3 po.]

312. Suovetaurilia, n° 176, pl. 219, *marbre pentélique.*

Parmi les sacrifices que les anciens offraient aux dieux, un de ceux qui passaient pour être le plus en faveur auprès d'eux et avoir le plus d'efficacité était celui où l'on faisait couler sur leurs autels le sang d'un verrat, d'une brebis ou d'un bélier et d'un taureau. Aussi le réservait-on pour de grandes solennités ou pour des circonstances importantes. Des noms de ces trois victimes, *sus, ovis, taurus,* les Romains formèrent celui de *suovetaurilia* qui les réunit tous les trois. Quelquefois cependant ce sacrifice est appelé *solitaurilia.* Il était aussi en usage chez les Grecs; mais il ne paraît pas qu'ils le désignassent par un terme particulier : du moins Pausanias (1), en rapportant que l'on sacrifiait chez les Sicyoniens un taureau, un agneau et un porc à Esculape, ne donne aucun nom à ce sacrifice. Cette grande cérémonie avait lieu chez les Romains tous les cinq ans avec beaucoup de pompe. Notre bas-relief, qu'on voyait autrefois à la bibliothèque de Saint-Marc à Venise, est un monument d'un grand mérite et le seul des beaux temps de la sculpture romaine qui nous présente aussi bien cette cérémonie; il nous offre le moment où les victimes, amenées à l'autel, vont être immolées, et le grand nombre de personnages qu'il réunit peut nous laisser deviner la foule d'adorateurs qu'attirait cette pieuse et brillante solennité. Dans le fond de la scène, à droite, deux lauriers permettent de croire qu'elle

(1) *Cor.*, c. xi. Clavier traduit : « Lors-« qu'on a sacrifié au dieu un taureau, un « agneau ou un porc ; » mais le texte grec de son édition porte : « et un porc : » θυομένων δὲ τῷ θεῷ ταύρου καὶ ἀγνὸς καὶ ὑός. — C'était, selon Denys d'Halicarnasse, Tullus Hostilius qui avait établi les *suovetaurilia* et avait ordonné qu'ils fussent célébrés lorsqu'on faisait le cens. Tous les citoyens eurent ordre de se rendre armés au champ de Mars; le roi y fit le cens ou le dénombrement de la cavalerie et de l'infanterie. On purifia le peuple en sacrifiant un taureau, un bélier et un bouc; Festus dit que ce fut un verrat. Ces lustrations se renouvelèrent tous les cinq ans. On voit par ce que dit Caton (*de Re rustica*) que les particuliers offraient aussi des *suovetaurilia* dans les fêtes de la campagne, et pour mettre leurs terres et leurs bestiaux sous la protection des dieux, et surtout de Cérès. Le père de famille, dans Caton, en adressant sa prière à Mars, lui rappelle qu'il a fait célébrer des *suovetaurilia* en son honneur : cette prière, en ancien latin, est curieuse par sa simplicité : « Mars pater te precor, quæsoque uti sies « volens propicius mihi, domo, familiæque « nostræ, quojus rei agnum, terram, tun-« dumque meum, suovetaurilia circumagi « jussi, uti tu morbos visos, invisosque, « viduertatem, vastitudinemque, calami-« tates, interpireasque prohibissis, defen-« das, averruncesque, utique tu fruges, « frumenta, vineta, virgultaque, grandine « beneque evenire sinas ; pastores, pecua-« que salva servassis, diusque bonam sa-« lutem, valetudinemque mihi, domo fa-« miliæque nostræ. » On voit que l'on faisait le tour des champs avec les victimes pour y attirer la fertilité, et que dans cette circonstance-ci c'étaient des espèces d'ambarvales.

se passe près de la maison d'Auguste, au-devant de laquelle on en avait planté deux. C'était ou le palais dont il avait donné une partie pour ajouter au temple, ou bien la maison où cet empereur était né, et qui, peu après sa mort, devint un temple qui lui fut dédié. Notre bas-relief est assez beau pour que l'on puisse croire qu'il a fait partie des riches sculptures d'un de ces temples. Les deux autels ornés de guirlandes pouvaient être consacrés l'un aux dieux lares de l'empire, l'autre au génie d'Auguste, et cette fête serait en son honneur. Un prêtre, d'un aspect imposant et d'une haute taille, par laquelle on a peut-être voulu indiquer l'élévation de sa dignité, la tête baissée dans l'attitude de la réflexion et du respect, et couverte en partie des plis de sa toge, tient de la main gauche un instrument de sacrifice et de l'autre il répand du sel ou des parfums sur les fruits qui couvrent les autels. A sa gauche, un ministre des autels tient une *acerra,* cassette à encens. Derrière lui, onze autres personnages, vêtus de la toge et la plupart couronnés de lauriers, vont remplir les diverses fonctions de cette auguste cérémonie. Trois d'entre eux conduisent les victimes : celui qui porte sur l'épaule une hache est le pope ou victimaire qui doit les frapper. Le taureau et le verrat ont la tête ornée de ces bandelettes nommées *infulæ,* de laine blanche nouée et renflées en forme d'olives enfilées et dont nous avons eu plus d'une fois l'occasion de parler. Le dos du taureau est orné d'une de ces larges bandes dorsales brodées dont on parait les victimes. Ces animaux destinés au sacrifice attirent les regards par leur beauté; on voit que l'on a mis du soin à les choisir pour les dieux; et d'ailleurs la haute sculpture monumentale et sacrée des anciens n'aurait pas osé offrir aux dieux des victimes dont la beauté n'aurait pas été digne d'eux. On a peut-être déjà remarqué, en considérant notre bas-relief, que les victimaires et ceux qui mènent les animaux aux autels, ne sont pas dans le costume que nous leur avons vu autre part. Peut-être ne sont-ils pas de la classe ordinaire des desservans des temples, et l'on serait tenté de les soupçonner d'être d'un ordre plus relevé. On croirait aussi retrouver à quelques-unes de leurs têtes des traits d'individualité, et, si nous osions l'avouer, le caractère de portraits. On connaît des têtes d'empereurs voilées, telles que celles de César, d'Auguste, de Lucius Verus, d'Antonin Pie, représentés comme grands pontifes, dont, depuis Jules César, ils prennent toujours le titre sur leurs médailles. D'après toutes ces considérations, serait-il trop hardi de proposer de voir dans ce bas-relief Auguste, entouré de sa famille, offrant le sacrifice des *suovetaurilia,* lorsque, selon Dion Cassius (1), il donna, pour le service public et pour servir, dans la suite, de demeure au grand pontife, une partie de sa maison du mont Palatin qu'il avait habitée quarante ans, quand il fut revêtu de cette dignité qui réunissait entre les mains des empereurs la puissance de la religion à leurs autres pouvoirs? Cette maison ayant été, dans la suite, incendiée, Auguste la rebâtit et en fit présent en entier à la ville.

(1) Liv. LIV, LV; *Suet. aug.* 29 et 57. Voy. sur les deux maisons d'Auguste au mont Palatin, et sur le temple d'Apollon, Nardini, *Roma antica, etc.*, éd. de Nibby, 1819, t. III, p. 161, 183.

Elle était contiguë au temple d'Apollon Palatin qu'il avait fait élever en marbre blanc, en abandonnant à cet édifice une partie de sa maison. Il y avait joint des portiques et une bibliothèque magnifiques. Ce serait près de ce temple et peut-être pour sa dédicace, qui eut lieu l'an de Rome 726, ving-huit ans av. J. C., trois ans après la victoire d'Actium, que cet empereur offrirait les *suovetaurilia;* le temple et l'anniversaire de cette victoire qui donna à Auguste l'empire du monde, méritaient bien ce sacrifice extraordinaire. Notre bas-relief est assez beau pour qu'on lui accorde l'honneur d'avoir orné quelque partie de ce superbe temple, et d'y avoir rappelé une cérémonie célébrée par son illustre fondateur.

Ce bas-relief, d'un travail ferme et soutenu, est d'une bonne conservation. Il n'y a de moderne que le bras droit du prêtre et celui du jeune homme qui le suit, la moitié antérieure du pied droit du prêtre, une partie de la jambe droite de devant de chacun des animaux. Ce marbre a été publié en 1553 par Antoine Lafreri, et il paraît qu'à cette époque il existait à Rome dans le palais de Paul II, d'où il sera passé à Venise. Il a été donné dans le *Musée français*, t. I; M. Granger, dessin.; M. Chatillon, grav.; les *Monumens du Musée, etc.*, t. IV, pl. 6; et par Bouillon, t. II. [Haut. 0m,929 = 2 pi. 10 po. 4 li. — Larg. 1m,902 = 5 pi. 10 po. 3 li.]

313. Suovetaurilia, n° 751, pl. 221, *marbre.*

Ce bas-relief, curieux par le nombre de ses figures et par sa conservation, offre, mais avec plus de détails, le même sujet que celui que nous venons de voir, qui l'emporte par la beauté du travail et la grandeur du style, et même par la composition mieux conçue et où l'on trouve plus d'ensemble. Mais peut-être ce monument-ci, sous le rapport de l'érudition, est-il plus complet, en ce qu'il met en scène les différens états pour qui l'on offrait les *suovetaurilia.* Le peuple et l'armée y sont caractérisés, et l'on peut, pour ainsi dire, suivre les cérémonies qui en faisaient partie, et qui avaient lieu lorsqu'on établissait le dénombrement ou le cens des citoyens romains. Vingt et un personnages et trois animaux que l'on conduit à l'autel forment cette grande composition. A la gauche du spectateur, le censeur, assis, reçoit et inscrit les noms de ceux dont il fait le cens. On ne peut pas bien déterminer ce que tient à la main gauche le citoyen qui se fait inscrire, à moins que ce ne soit le rôle ou la tablette où sont écrites ses charges, qui doivent décider de la classe à laquelle il a droit d'appartenir. On peut remarquer que le costume romain n'est pas de l'époque où on le portait dans toute sa pureté et sa beauté; ce n'est plus ni la même ampleur ni la même richesse de plis que dans le bas-relief précédent, et cette différence dans le caractère du costume suffirait seule pour faire placer cet ouvrage à une époque voisine du bas temps de l'art. Auprès du censeur, deux personnages dans le costume civil, et dont l'un est assis, semblent s'entretenir; un soldat tourné vers eux prend part à leur conversation; il est vêtu d'une cotte de mailles; son épée, très-courte, est fixée au côté droit par un ceinturon, comme celle des soldats prétoriens, et il porte un des boucliers à

angles arrondis qui couvraient presque toute la personne. Ces boucliers très-simples n'ont pour ornement que l'*umbo* ou partie du milieu qui est très-saillante. Ce soldat a les jambes nues; celui qui est près de lui prête attention à la cérémonie; il est dans le même costume, et sous sa cotte de mailles on voit l'*armiclausa* dont les manches très-courtes sortent à peine de dessous la cotte de mailles, que les Romains nommaient *lorica hamata,* et dont ils ne se sont servis qu'assez tard pour remplacer la cuirasse.

Viennent ensuite deux jeunes musiciens couronnés de lauriers et vêtus de longs manteaux; l'un joue de la lyre; sa main droite est restaurée, ainsi que la main droite et la flûte de l'autre, qui joue de cet instrument. La lyre a onze cordes, et l'on sait qu'elle finit par en avoir davantage, après n'avoir été montée d'abord que de trois. Un guerrier, qu'à son attitude, à la richesse de son armure, à son ample *paludamentum* ou manteau, on peut regarder comme un général, occupe le milieu de la composition; il est près de l'autel et s'appuie de la main gauche sur son bouclier; ses jambes sont armées d'*ocreæ* ou de jambarts, les cnémides des Grecs. Le *paludamentum* indique que la cérémonie, à laquelle semble présider le général, se passe à la campagne ou hors de Rome; car il n'était pas permis de porter à la ville ce vêtement militaire, emblème de la guerre; on le déposait avant d'y entrer, et c'est peut-être une observation pour l'exactitude du costume romain, à laquelle on devrait avoir égard en peinture et sur la scène. La forme du casque de ce général n'est pas celle que l'on voit ordinairement à cette partie de l'armure romaine, et elle est plutôt dans le style grec. Auprès de l'autel, une jeune fille se couvre la tête d'un voile; un jeune homme verse de l'eau lustrale, ou peut-être du vin pour une libation, dans la patère que lui tend le sacrificateur, qui, fixant ses regards sur le taureau, s'apprête sans doute à répandre entre ses cornes la liqueur consacrée. Derrière ce principal ministre du sacrifice, un autre jeune assistant, un *camille,* portant sur l'épaule gauche l'*acerra* ou boîte à parfums, relève le pan de son manteau. Un pope ou victimaire, n'ayant d'autre vêtement que le *limus* qui lui ceint le milieu du corps, la tête couronnée de lauriers, caresse et maintient le taureau dont les cornes et le cou sont ornés de ces bandelettes de laine blanche, renouées de pourpre, dont nous avons vu les victimes parées sur d'autres monumens. Un autre victimaire conduit le bélier; il est suivi d'un ministre dont la tête est couverte d'un voile et qui tient une espèce d'étendard; un troisième pope fait avancer un verrat. On voit ensuite deux soldats dans le même costume que ceux que nous avons déjà décrits; un autre paraît prêt à monter à cheval. Ce groupe est joli et a du naturel. On pourrait indiquer comme une singularité et une irrégularité de travail qui ne seraient pas admises aujourd'hui, et qui ne surprend pas dans une production des bas temps de l'art, que la queue du cheval passe par-dessus un pilier, qui cependant est sur un plan plus rapproché. Au reste, la sculpture de ce monument est assez médiocre quant à l'exécution; mais il offre de bonnes poses, de la variété dans la composition; certains personnages, tels que le chef, le sacrificateur et le taureau, sont remarquables par leur style; la plus grande partie des têtes est an-

tique, et d'ailleurs, à ses autres mérites ce bas-relief joint celui de fournir des détails curieux pour l'érudition et la connaissance des cérémonies religieuses et civiles de l'antiquité. Il est à regretter qu'on ait été forcé par les localités de le placer à une hauteur qui ne permet pas d'en distinguer tous les détails. Acquis à la vente du cardinal Fesch, ce monument a fait partie de la collection du palais Mattei à Rome. [Haut. 0^m,663 = 2 pi. 0 po. 6 li. — Larg. 5^m,634 = 17 pi. 5 po.]

Spon, dans ses *Miscellanea*, p. 310, donne un bas-relief très-considérable qui a de si grands rapports avec le nôtre qu'il est impossible que ce ne soit pas le même; mais il se trouve dans l'un et l'autre tant de différences pour la disposition des personnages, qu'il faut que ce bas-relief, beaucoup plus étendu que celui que nous possédons, ait été brisé depuis qu'il a été publié par ce savant voyageur, ou qu'une partie en ait été perdue ou du moins séparée, et que celles qui composent notre bas-relief aient été interverties; car, d'après la planche de Spon, le morceau qui, sur la mienne, est en dessous devrait être au-dessus, et le cavalier, debout à côté de son cheval, devrait être derrière l'homme assis au pied du pilier, et il n'y aurait qu'un pilier. Cependant cette disposition ne paraît pas dans les convenances; car alors les victimes, au lieu d'être conduites vers l'autel, y tourneraient le dos; tandis que dans la disposition actuelle tout se combine suivant l'ordre naturel, et de chaque côté de l'autel il se trouve presque le même espace et un nombre à peu près égal de personnages, ce qui est conforme au système suivi par les anciens pour les bas-reliefs de ce genre. Le nôtre offre, sans compter les animaux, vingt et un personnages; celui de Spon, divisé sur sa planche en cinq bandes, contient cinquante-sept figures. En voici le détail en abrégé, pour indiquer ce qui nous manque : du commencement du bas-relief jusqu'au taureau est un repas funèbre; une jeune femme et un jeune homme sont assis sur un lit; aux pieds de la femme en est une autre, assise aussi, près d'une colonne et d'un hermès comme dans le bas-relief de *Bacchus chez Icarius;* près du lit sont des masques, une table à trois pieds et un vase; un faunisque à terre joue avec des raisins. Viennent ensuite trois femmes, un faune à demi nu faisant résonner des cymbales : c'est encore une scène du bas-relief d'Icarius; deux faunes nus, ivres, dansant; Silène jouant de la flûte près d'une jeune fille; un faune portant sur la tête une corbeille de fruits; à ses pieds est couché un chien. Vous voyez plus loin un enfant, une femme à demi nue, un homme âgé et un jeune homme à tunique courte, jouant d'une espèce de musette ou de corne-muse, et vous arrivez au victimaire et au taureau. A la gauche du prêtre et du jeune *camille* de notre bas-relief on trouve, comme dans celui de Spon, deux bacchants demi-nus dansant; l'un a des cymbales, l'autre élève des raisins au-dessus de sa tête; un vieux Silène, à moitié drapé, un faune nu, un autre jouant de la trompette recourbée; il est suivi d'un bacchant demi nu tenant des cymbales, et d'un vieillard portant un vase; d'un faune avec une coupe et des raisins, et d'une bacchante en ayant des grappes dans les deux mains. Silène nu, s'avançant sur son âne, est soutenu par deux faunes, et auprès sont deux joueurs de trompettes droites; un égipan avec une grappe de raisin; près d'un arbre, un jeune faune à tunique courte portant un vase; un autre âgé tenant une grappe. Tel est l'ensemble de l'immense bas-relief donné par Spon. Mais il paraît que l'on en a rapproché trois dont les sujets ne s'accordent pas : les uns étant des bacchanales ou des fêtes bachiques mythologiques ne peuvent se combiner avec le sacrifice des *suovetaurilia* qui n'offre que des personnages romains et des actes, des costumes de leur vie habituelle. C'était sans doute pour réunir ces trois bas-reliefs que l'on a supprimé les pilastres que l'on voit dans le nôtre; mais ce voyageur n'indique pas si, lorsque ces bas-reliefs ont été dessinés, ils existaient ainsi dans la galerie d'où il les a tirés, ou si c'est lui ou son des-

sinateur qui les a joints ensemble et n'en a fait qu'un seul, et c'est ainsi que l'on dénature les monumens de manière à ne plus s'y reconnaître.

314. Sacrifice rustique, n° 163, pl. 217.

Un vieux et petit Silène, à tête chauve couronnée de lierre, à barbe touffue, vêtu d'une tunique à manches larges qui conviennent à son âge, et ayant retenu sur le devant du corps son manteau par un gros nœud, vient à la campagne, sous des figuiers, auprès de l'un desquels est un pilier surmonté d'un vase, présenter ses offrandes à un autel. Ces offrandes sont celles d'un habitant des champs, la richesse et l'ornement de la campagne, les prémices et des fleurs et des fruits. Elles sont portées par un jeune enfant nu qui plie sous le poids et qu'on pourrait croire le fils, du moins par adoption, du bon Silène, dont la tendre sollicitude guide ses pas. La corbeille qui les contient, d'une forme particulière, ressemble assez au van de Bacchus que présentent quelques bas-reliefs; et peut-être n'y aurait-il pas trop de témérité à voir dans cet enfant le petit Bacchus confié aux soins de Silène, qui le mène déposer ses offrandes sur l'autel de quelque grande divinité de sa famille. Il lui apprend à révérer ses ancêtres pour être un jour révéré lui-même. Cette corbeille qui contient les offrandes serait le vase sacré et mystique dans lequel balançaient le petit Bacchus les Nymphes chargées de son enfance. Sur l'autel est une petite édicule pour une figurine qui, d'après ce qu'il en reste, paraît avoir été celle de Pan. On fera remarquer les parties saillantes en volutes aux angles de l'autel, et qu'on en nommait les *cornes;* c'était sur ces cornes qu'on répandait les libations, et il en est souvent question dans les sacrifices de la Bible. Près de cet autel, une déesse d'un aspect plein de dignité, de bienveillance et de grâce, debout, la tête voilée, son long sceptre à la main, dépose ou plutôt prend un fruit sur cet autel. C'est sans doute la bonne Cérès qui accueille les offrandes du fils de Jupiter, de son frère. Est-ce une statue? cela se peut; mais, d'après le mouvement de la déesse, il me paraîtrait assez vraisemblable que c'est elle en personne qui vient recevoir Bacchus et ses présens. Aussi une draperie suspendue aux branches des figuiers cache-t-elle, aux regards des profanes, cette scène dont des divinités sont les acteurs. Derrière la draperie, ce que l'on aperçoit sur une colonne ionique paraît être des tablettes ouvertes; peut-être étaient-elles destinées à quelque inscription; peut-être aussi, comme l'on inscrivait les lois sur des tables, serait-ce un symbole de Cérès *Thesmophore,* législatrice. Tout ceci n'est qu'une conjecture; mais peut-être la trouvera-t-on plausible. Le lapin tapis au pied de l'arbre de droite pourrait faire allusion à la tranquillité ou à la fertilité des lieux que protége la déesse de l'agriculture. Mais si, comme le pense M. Raoul-Rochette (1), cet animal était un symbole funéraire, il pourrait indiquer que ce monument avait une destination funèbre. — Publié dans les *Monum. antiq. du Mus. Nap.*, t. II, pl. 12; Bouillon, t. III, bas-reliefs, *personn. grecs,* pl. 25. [Haut. 0^{m},559 = 1 pi. 8 po. 8 li. — Larg. 0^{m},600 = 1 pi. 10 po. 2 li.]

(1) *Monum. inéd.,* t. I, p. 225.

315. Personnages dans un char, n° 769, autrefois 735, pl. 213.

Ce petit bas-relief est peu de chose; cependant il est à regretter qu'il ne nous en soit resté qu'une partie, les monumens de ce genre, retraçant des usages de la vie des anciens, n'étant pas communs. Le char à quatre roues très-basses et à cinq rais qui transporte ces deux personnes est une *rheda*, et servait à la campagne. D'après ce que nous en voyons, on ne peut guère s'en faire une idée bien exacte, puisqu'il n'y a qu'un cheval sans brancards, et qu'il serait impossible qu'on pût le faire marcher ainsi. Il est bien à croire que le sculpteur de cet ouvrage de fabrique a tout simplement oublié l'autre cheval ou s'est épargné la peine de le faire. La manière dont est à genoux le cocher sur le devant du char rappelle assez celle des paysans russes et polonais, presque toujours accroupis sur le devant de leurs petites charrettes ou de leurs traîneaux. Ces deux personnes, en partie mutilées, paraissent un homme et une femme vêtue de la tunique dorique sans manches et relevée par une ceinture; mais rien ne nous autorise à leur donner des noms, et il serait même assez superflu de chercher ce qu'ils peuvent être. L'homme qui les suit, dont la tunique courte à manches, l'*amphimaschalos*, annonce un esclave, porte ou une espèce de valise d'une forme assez particulière, surtout par la courroie qui l'assujettit autour de la poitrine, ou peut-être aussi serait-ce du genre de ces espèces de vases ou de hottes plates fermées en bois blanc, dans lesquelles on porte le lait dans quelques parties de la Suisse. Le mouvement et l'ensemble de cette petite figure sont assez bien. — Bouillon, t. III, *supplém.*, pl. 2, n° 13. [Haut. 0^m,265 = 9 po. 10 li. — Larg. 0^m,455 = 1 pi. 4 po. 10 li.]

316. Déménagement de villageois, n° 57, pl. 164.

Ce n'est que faute de trouver une dénomination plus précise pour ce bas-relief que l'on conserve celle-ci. Il a dû faire partie d'une composition plus considérable, dont ce qui nous manque aurait sans doute servi à faire connaître le sujet. Peut-être sur une longue frise, comme sur les bandes en spirale de la colonne trajane, avait-on développé une série des scènes de la guerre. Les regards en arrière et le geste de la femme qui porte un fardeau sur la tête et s'éloigne à pas précipités, ce qu'indiquent les mouvemens de ses vêtemens, les coups dont on accable les mules, le jeune homme qui semble succomber sous un poids très-lourd, tout donnerait lieu de croire que nous voyons une famille grecque de cinq personnes fuyant devant l'ennemi qui porte la désolation dans les propriétés qu'elle est forcée d'abandonner, et sur lesquelles cette femme jette un dernier et douloureux regard. Sa pose, l'intention de toute la figure et le jet de ses draperies sont bien, et il est à présumer que ce bas-relief, d'une exécution très-ordinaire, mais qui ne manque pas de vérité, est la copie d'une meilleure production. La manière dont la coiffure de cette femme a été ajustée à la hâte avec le premier morceau d'étoffe qui s'est présenté rappelle celle du midi de l'Italie,

et pour peu que l'on ait été à Naples, on y a souvent vu des femmes portant des fardeaux sur leur tête agencée avec le même goût. Ce sont de ces coiffures improvisées, irrégulières, qui plaisaient tant à Raphael, et surtout à Michel-Ange, et qui se présentent sans cesse dans leurs ouvrages. Les tuniques à manches longues ou retroussées, et qui tiennent du costume ionien, indiqueraient peut-être que cette scène se passe ou en Ionie ou dans quelque colonie de cette contrée, si belle et si riche, et si souvent en proie aux désastres de la guerre. Nous retrouvons encore ici, comme sur d'autres bas-reliefs, pl. 190, ce mode d'atteler sans traits, avec un joug sur le garot, un collier et une simple ventrière. Ce que l'on aperçoit touchant le pied droit du premier homme sur notre gauche ferait assez l'effet de l'extrémité du soc d'une charrue, et il paraît que c'est l'idée qui a dirigé la restauration de cette partie. Peut-être cette famille fuit-elle au moment où elle labourait et ensemençait les champs. On ne conçoit pas trop comment ce jeune homme porte le fardeau sous lequel il fléchit; son bâton sur l'épaule doit faire la bascule, n'y ayant pas de contre-poids. Le coude droit, la moitié de la cuisse, la jambe et le pied droits, la jambe gauche de ce personnage sont restaurés, de même que la jambe droite de devant, la cuisse, la queue, la jambe droite de derrière de la mule de droite. L'avant-bras droit et la main de l'homme qui la guide et la presse, la partie gauche inférieure de la robe de la femme sont dus à des restaurations. — Ce petit bas-relief a été publié, mais fort en petit, par Bouillon, t. III, bas-reliefs, *personn. grecs*, pl. 24. [Haut. $0^{m},352$ = 1 pi. 1 po. — Larg. $0^{m},650$ = 2 pi.]

316 *bis*. DÉMÉNAGEMENT DE VILLAGEOIS, n° 794, pl. 151 *bis, marb.*

Nous venons de voir un bas-relief du même genre de composition, désigné, faute d'en reconnaître le sujet, d'une manière aussi vague; et il fallait qu'il ne se prêtât pas à une dénomination plus précise, puisque Visconti ne lui en a pas trouvé une autre. Au fait, beaucoup de bas-reliefs antiques faits sans intentions bien déterminées, ou dans des circonstances et des idées particulières ou au sculpteur ou au propriétaire, se refusent aux explications, à moins que l'on ne soit bien décidé à en trouver tant bien que mal, et en les tirant à toute force par les cheveux, pour tout ce qui peut se présenter dans le champ de l'archéologie. Cette composition-ci, d'une très-faible exécution, orne le devant d'une de ces urnes cinéraires carrées en marbre ou en albâtre gypseux blanc que l'on trouve fréquemment dans l'ancienne Étrurie. Ce peut être quelque trait particulier à la famille du propriétaire de cette urne funèbre, ou bien l'on pourrait voir dans cette scène de voyage ou de changement de domicile une allégorie du voyage de la vie, image qui convenait à un monument funéraire. Mais cependant la première interprétation, plus simple, me paraîtrait préférable. Les détails de ce bas-reliefs feraient penser que le sujet tient à des usages habituels de la vie plutôt qu'à quelque cérémonie, et il pouvait faire partie d'une suite de compositions du genre de celles où nous voyons représenter des scènes des vendanges et du labourage.

Ici, le chariot couvert, *carpentum*, à deux roues basses à six rais en forme de balustres, qui transporte un des personnages de la famille en voyage, est attelé de trois chevaux avec des colliers et sans traits : celui de gauche est monté; mais il ne fait pas partie de l'attelage; d'après son costume, ce cavalier qui accompagne le char pourrait être le père de famille qui veille à la sûreté de sa petite caravane. On peut faire remarquer la manière dont les crins de la queue sont coupés ou peut-être relevés en étages. L'intérieur du char est garni de peaux avec leur toison; à l'extérieur il est orné de clous disposés en compartimens carrés. Derrière le chariot, une femme porte une corbeille sur la tête et donne la main à un enfant qui tient un petit panier à anse ou une de ces *sportules* qui servaient à différens usages. En avant marchent une femme et un enfant dont le vêtement est un petit manteau, *bardocucullus*, à capuchon lui recouvrant la tête et que l'on voit ordinairement à Télesphore ou à des enfans. Mais ici ce manteau ou cette cape est garni de boutons sur le devant et sur la tête. Le Musée royal nous offre des exemples de ce vêtement, mais sans boutons, aux nos 475 et 510. Le *carpentum*, pendant longtemps, n'était destiné qu'aux femmes les plus distinguées, aux vestales, à des magistrats. On l'employait à porter les images des dieux ou des objets sacrés dans les pompes solennelles; mais il finit par devenir d'un usage général. [Haut. 0m,411 = 1 pi. 3 po. 2 li. — Larg. 0m,621 = 1 pi. 10 po. 11 li.]

316 *bis*, pl. 214 *ter*. Cette urne cinéraire que nous venons de voir est surmontée d'un couvercle qui n'en a peut-être pas fait toujours partie, et sur lequel est couchée une femme. Son voile, la dignité de son costume, son collier en torsade, la richesse de sa ceinture, de ses bracelets, sa bague, les houpes qui garnissent le coussin sur lequel repose son bras gauche, tout annonce des habitudes de luxe et une femme d'un rang distingué. De la main droite elle tient un *flabellum* et de la gauche un petit vase. Par son costume et le genre des ornemens de sa parure, elle offre les plus grands rapports avec celles qui se voient souvent sur les urnes étrusques. Elle avait été de même destinée à faire partie d'un monument funèbre; celui-ci, ainsi que plusieurs autres, ont été acquis de M. Micali en 1827; il est à regretter de ne pas les voir encore placés au Musée. [Long. 0m,600 = 1 pi. 10 po. 6 li.]

317. Romain en toge, n° 519, pl. 222.

Tout ce que l'on peut dire de ce personnage romain, qui ne présente rien de particulier, et qui probablement a été détaché de quelque bas-relief, c'est que par son costume, qui offre encore la toge dans toute son antique pureté et avec la richesse de ses plis, telle qu'on la voit aux statues des premiers empereurs, il doit appartenir au IIe ou au Ier siècle de notre ère Le rouleau d'écrits qu'il tient à la main droite ne peut servir d'aucun indice, l'avant-bras et la main étant dus à une restauration — Bouillon, t. III, bas-reliefs, *personn. rom.*, pl. 28.

318. QUINDÉCIMVIR, n° 18, pl. 216, 249, *autel, marbre pentel.*

Le bel autel, parfaitement conservé, sur lequel ce personnage est représenté est remarquable par sa grandeur, sa richesse et la variété qui règne dans ses ornemens d'une exécution recherchée. Il est à six faces, dont trois grandes, légèrement concaves, et trois plus petites qui, alternant avec elles, sont décorées d'ornemens dans le genre de l'arabesque et composés de grands feuillages d'où s'en élèvent d'autres, au milieu de fleurs et de vases où boivent des oiseaux. Cet autel semblerait avoir été consacré à la fois à Jupiter, à Cérès et à Apollon, dont il réunit les attributs. Sur l'une des faces, l'aigle de Jupiter, les ailes éployées, tient entre ses serres la couronne d'épis de Cérès, et des deux côtés s'élèvent d'autres épis. Le trépied d'Apollon, sur lequel est posé le corbeau fatidique consacré à ce dieu de Delphes, décore l'autre face, entre deux lauriers, arbre chéri d'Apollon, bien qu'il renouvelle sans cesse les tristes souvenirs de son amour repoussé par Daphné et de la métamorphose qui la ravit à ses poursuites. Le laurier d'ailleurs servait aux présages par la manière dont décrépitaient ses feuilles en brûlant. Ce trépied est assez complet; on y voit le couvercle ou la cortine enveloppée d'un réseau, et dont la couronne qui la soutient est ornée de petits vases à libation, d'étoiles et d'autres objets qui n'y sont pas ordinairement. Le bassin ou l'*holmos* sur lequel s'asseyait la Pythie est très-distinct ainsi qu'un des anneaux qui y servaient d'anses, et il ne manque à ce trépied que le serpent dont il est souvent entouré par le bas, et que l'on a remplacé ici par des ornemens en enroulemens qui rappellent peut-être ceux du reptile sacré.

Le troisième côté, le plus remarquable, offre sur un petit autel qui y sert de marche-pied un prêtre debout, vêtu à la grecque, la tête ceinte d'une couronne de lauriers dont les longues bandelettes ou les lemnisques retombent sur ses épaules. Il répand des parfums sur la flamme d'un *thymiatérion,* petit autel à parfums orné de guirlandes retenues par des masques et posé sur un autel qu'entoure une branche de laurier. Des deux côtés s'élèvent deux de ces arbres, sur le haut de l'un desquels un corbeau becquète une des feuilles. C'était peut-être leur vertu prophétique qui rendait cet oiseau propre aux présages, et l'on sait qu'avant de se livrer à ses inspirations, la Pythie mâchait des feuilles de laurier qui excitaient son enthousiasme et sa verve poétique. Ce prêtre est probablement un *quindécimvir*. On sait qu'on donnait chez les Romains ce nom à un collége de quinze prêtres qui conservaient les oracles de la sibylle et étaient attachés au culte d'Apollon. Il n'y avait plus qu'un volume de ces célèbres oracles depuis que Tarquin l'ancien, ayant refusé deux fois d'acheter, à un prix élevé qui allait toujours en augmentant, deux des trois volumes que lui avait apportés la sibylle de Cumes, ou Erythrée, elle les brûla, et il ne put plus acquérir que celui qui restait, et que la sibylle lui vendit ce qu'elle voulut. Ce livre sacré, auquel on attachait la destinée de Rome, fut précieusement conservé, dit-on, et on le consultait sans cesse. Mais que de fois la cré-

dulité dut regretter les deux qu'avait fait détruire la parcimonie ou l'esprit éclairé ou peu confiant de Tarquin! Il n'y eut d'abord que deux prêtres commis à la garde du livre sibyllin; dans la suite on en augmenta le nombre, qui fut porté jusqu'à quinze. Chargés de sacrifices particuliers, ces prêtres étaient habillés à la grecque. Ici, le bras droit de notre quindécimvir est dégagé de la tunique qui n'est pas serrée par une ceinture : c'était sans doute un rite de quelque sacrifice que l'on offrait le bras droit hors de la tunique (*bracchio exserto*); c'est celle que Pollux (1) appelle *étéromaschalos*. Il se pourrait que ce quindécimvir réunît à sa prêtrise celle d'un des frères *arvales*, du sacerdoce desquels la couronne d'épis était un symbole, comme le corbeau était celui des quindécimvirs. La base de notre autel a pour ornemens aux angles la partie antérieure de sphinx couronnés de perles et ailés, entre lesquels sont des rosaces et des palmettes. Ces sphinx, animaux consacrés aux mystères, pourraient bien avoir quelque rapport avec l'oracle d'Apollon et ceux de la sibylle dont cet autel rappelle le souvenir et retrace les symboles. — Bouillon, t. III, *autels*, pl. 3. [Haut. de l'autel $1^{m},299 = 4$ pi.]

319. Centurion, n° 555, pl. 148; inscr., pl. XXIV, 8 lignes.

Quelque grossière que soit l'exécution de ce monument funèbre, il est très-curieux et par le personnage qu'il représente et par sa belle inscription. Elle nous apprend que, d'après les intentions du testament de M. Maccenius Vibius, sa femme Ulpia Valentina lui fit élever ce monument par son frère Maccenius Crispus, qui était *evocatus* ou volontaire dans les troupes d'un empereur qui n'est pas nommé. Mais le nom d'Ulpia pourrait faire présumer que cette inscription est vers le temps de l'empereur Ulpius Trajan ou de ses successeurs. L'*evocatus* était un volontaire qui reprenait du service après avoir fini le temps auquel était tenu tout citoyen romain. Sous l'empereur Galba (2), les *evocati* formaient un corps de cavalerie de sa garde, et il en était de même sous Gallien. D'après Tacite, on voit que l'on rendait aux *evocati* le service très-doux; qu'ils étaient exempts de toutes les corvées, et n'étaient employés qu'à repousser l'ennemi.

Maccenius Vibius, d'après l'inscription, âgé de cinquante-cinq ans, soldat de la première cohorte prétorienne, à la tête de laquelle marchait le général, avait servi vingt-deux ans dans deux légions; la seconde avait été renouvelée (*gemina*); elle était en garnison à Tralles en Cilicie, province romaine de l'Asie Mineure (3). Il paraît qu'à la seconde ligne il y a une faute, et qu'on doit lire PRIMIPILI au lieu de PRIMITIVI (4). Maccenius ou Macenius était centurion du primipile ou du premier manipule de la

(1) L. VII, c. XLI.

(2) Suetone, *Galba*, 10; Tacite, *Ann.*, 2, 68, ne dit qu'un mot des *evocati;* il en est question dans Tite-Live, XXXVII, 4; Cic., *Fam.*, III, 7; Cæs., *bel. civ.*, III, 53; Sallust., *Jug.*, 84; Dion Cass., XLV, 12; Végèce, cités par Alex. Adams, dans son *Manuel d'antiq. rom.*

(3) Voy. Muratori, p. 2034, n° 2.

(4) On ne trouve ni dans les auteurs,

première cohorte prétorienne (1). C'était le capitaine d'une compagnie de cent ou cent vingt hommes, et ce serait comme notre premier capitaine

ni dans les inscriptions, *primitivus* pour *primipilus;* Adams, dans ses *Antiquités romaines,* n'en parle pas, et Osann regarde, sans doute avec raison, ce mot comme une faute. Spon, *Miscell.,* p. 182, nº 5, donne une inscription de Pouzzoles, en honneur de C. CATINIUS, primipile d'une légion, P. PIL. LEG., et en même temps commandant des ouvriers, PRÆFECTUS FABR., p. 185. — LUC. FANNIUS ARESCULUS était centurion de la 8ᵉ legion, la *claudia,* et primipile de la 12ᵉ légion, *gemina;* il est à croire que l'un de ces deux grades n'était qu'honorifique. Le mot *primitivus* de notre inscription se présente plusieurs fois comme nom propre. Spon, *Miscell.,* p. 174, donne l'inscription TITO NOMONTIO T. F. QUIR. PRIMITIVO PRÆFECTO FABRUM. Ce Titus Nomontius, de la tribu Quirina, avait pour agnomen le nom de PRIMITIVUS; car il n'est là question ni de cohorte ni de légion, quoiqu'il ait servi pendant dix ans. Dans Gruter on trouve un PRIMITIVUS COLLACTIUS, p. 661, et p. 797, PRIMITIVUS sans prénom ni autre nom, et p. 579, nº 10, il y a un ISIDORUS PRIMITIVI AUG. DISP. Je ne sais ce que pouvait être ce PRIMITIVUS ou PRIMITIVUM d'Auguste, dont Isidorus était le *dispensator* ou l'intendant; p. 819, nºˢ 41, 45, une femme se nomme PRIMITIVA. — Au reste, ce n'est pas la seule faute de notre inscription : nous ne comptons pas, lig. 4, COIVGI pour CONIVGI, ce qui n'est pas rare; mais à la 5ᵉ lig., il y a CVRA AGENTE pour CVRAM AGENTE; lig. 6, DEMANDATVM pour DE. MANDATO; FRATRI pour FRATRIS. — Voy. Osann, *Syll.,* p. 379, nº 70. Ce savant serait presque tenté d'expliquer d'une manière très-particulière, et qu'il ne me paraît pas facile d'admettre, une partie de la 3ᵉ lig. de l'inscription : IND. TRAL. IN. PR. MIL. AN. XIIII. Il nous semble que cela signifiait tout simplement que ce centurion, qui avait servi huit ans dans la 10ᵉ légion, avait ensuite (INDE) servi quatorze ans à Tralles, dans les prétoriens (IN. PR.), ou à Tralles en Cilicie, province romaine de l'Asie Mineure. M. Osann voit toute autre chose dans cet IND., où nous n'avons pu lire qu'INDE, ensuite ou de là. Il trouve, dans Hésychius, v. ἰνδός, et dans Polybe, que l'on appelait ἰνδός, indien, le conducteur d'un éléphant. Quoique ce savant convienne que les Romins ne se servaient pas habituellement à la guerre de ces animaux, qu'on ne vit même que rarement aux chars des triomphateurs, ce dont Pompée donna le premier exemple, suivi par Auguste et quelques autres empereurs, cependant il pense qu'il y aurait eu quelquefois de ces *indi* ou cornacs dans l'armée romaine. Mais, comment? un centurion, le primipile, le premier officier inférieur de l'armée, eût été cornac, et pendant quatorze ans! M. Osann dit aussi, d'après Hésychius, que les Tralles étaient des soldats thraces légèrement armés, dont se servaient les princes d'Orient pour des exécutions; mais on ne voit pas ce qu'ils peuvent avoir de commun avec un centurion primipile romain. Hâtons-nous, au reste, d'ajouter que M. Osann, dont la critique est en général si saine et ne court pas après les explications forcées et extraordinaires, ne donne tout cela que comme de légères conjectures auxquelles il ne tient pas le moins du monde.

(1) Il y avait deux centuries dans le manipule, trois manipules dans la cohorte, qui représente notre bataillon, et dix cohortes dans la légion, dont le nombre d'hommes a varié de quatre mille deux cents à sept mille deux cents. Le manipule avait deux centurions : le premier, *prior,* et le second, *posterior,* dont le premier avait le rang sur l'autre, et avait été élu avant lui par les tribuns militaires, qui, au nombre de six, commandaient sous le consul, chacun à son tour, pendant un mois, la légion. Ce corps était composé de soldats de quatre classes, qui différaient par leur âge, leurs armes et leurs services. — Les *hastati,* armés dans les premiers temps d'une longue pique, *hasta,* le

de grenadiers. Le primipile jouissait de grands priviléges, il était sur le même rang que les chevaliers, et avait, comme le consul et les tribuns militaires, place aux conseils de guerre.

δόρυ des Grecs. C'étaient surtout de jeunes gens, et ils formaient les premiers rangs. — Venaient ensuite les *principes*, soldats d'un âge fait. — Les *triarii*, de la valeur la plus éprouvée, combattaient en troisième ligne. Leur arme principale, le *pilum*, court et lourd javelot à pointe très-forte, faisait surnommer *pilani*, *antipilani*, les *hastati*, et les *principes* qui étaient en avant d'eux. — Les *velites*, très-lestes, armés à la légère d'un arc et de sept javelots, n'avaient pas de ligne de bataille fixe et combattaient en tirailleurs avec les frondeurs et les archers, *funditores* et *sagittarii*. La Crète, la Thrace fournissaient beaucoup de ces derniers, et les îles Baléares, la Grèce, des frondeurs. La pointe des javelots des *velites* était longue et mince, se faussait facilement, de manière que l'ennemi ne pouvait pas les renvoyer. Leur bouclier de bois, couvert de cuir, avait 3 pieds de diamètre, et se nommait *parma*; leur casque, *galea* et *galerus*, fait, en général, de peaux de bêtes féroces, donnaient à leur aspect quelque chose de sauvage; leur épée, *machæra*, pouvait frapper d'estoc et de taille. — Les *cetrati*, tels qu'en employait César, armés d'un petit bouclier rond, la *cetra*, d'origine espagnole, étaient intermédiaires entre les troupes de ligne et les soldats légers. — Les *hastati*, les *principes* et les *triarii* avaient pour armes défensives le *clypeus* et le *scutum*, boucliers dont le dernier, en bois, long de 4 pi. 1/2 et de 2 pi. 1/2 de large, en forme de tuile creuse, était recouvert de cuir de taureau et de lames de fer, et avait au milieu un large bouton, *umbo*, saillant en fer. Il pouvait couvrir le soldat en entier; dans la marche, il pendait par une courroie sur l'épaule gauche. C'était avec ces *scuta* rapprochés l'un de l'autre que l'on formait une espèce de toit, la tortue, *testudo*, sous lequel, à l'abri des traits, on marchait à l'assaut. La colonne Trajane offre de ces tortues. Le casque de ces troupes était la *galea* ou la *cassis*, la περικεφαλαία des Grecs, qui couvrait la tête et le cou jusqu'aux épaules, et n'avait pas de visière; sur le haut était un cimier en plumes, *crista*, le λόφος des Grecs. La cuirasse des soldats pesamment armés était en cuir garni d'écailles, *squamata*, *squamea*, ou d'anneaux de mailles en fer *hamis conserta*; le *thorax* ou *pectorale* était fait dans le genre de nos cuirasses, d'une plaque de métal; mais ordinairement c'était du bronze. Les *ocreæ*, cnémides des Grecs, nos jambarts, protégeaient les jambes; souvent il n'y en avait qu'à la droite, que le soldat portait en avant en combattant l'épée à la main. Le simple fantassin avait pour chaussure la *caliga*, dont les bandes en cuir entouraient la jambe jusqu'au-dessus des chevilles, et qui avaient de fortes semelles garnies de clous. Pour armes offensives, ces soldats avaient l'épée courte et forte, *gladius* ou *ensis*, et deux longs javelots de l'espèce du *pilum*. Au reste, la manière dont ces troupes de ligne étaient armées varia à diverses époques, et, quoiqu'elles changeassent d'armes, elles conservaient les noms que leurs premières armures leur avaient fait donner. — Le centurion de la première centurie du premier manipule des triaires avait le titre de centurion du primipile, *centurio primipili*, ou *primi ordinis*. C'était le premier centurion de la légion, dont l'aigle était confié à sa garde. Le centurion de la seconde centurie des triaires était le second primipile, *primipilus posterior*; il en était de même pour les autres centurions : le premier, le second du deuxième *pilus* des triaires jusqu'au dixième; premier, second *princeps*, etc.; premier, second *hastatus*, jusqu'au dernier centurion du dixième manipule des *hastati*, *decimus hastatus posterior*, qui était au dernier rang et avait bien des grades à parcourir pour être *primipilus*. On peut voir le manuel déjà cité d'Alex. Adams, qui indique les sources où l'on pourra puiser d'autres détails.

Notre bas-relief est curieux en ce qu'il nous offre le costume d'un centurion, et même du premier centurion d'une légion. Si le casque, qui probablement existait autrefois, ne manquait pas, on trouverait ici tout le costume de ces officiers. Sa tunique très-courte est recouverte d'une espèce de *penula* ou d'*armilausa* ouverte sur le devant et relevée sur les côtés telle que nous l'avons vue à la Diane du bas-relief 63, n° 293, du Musée, pl. 164. Ce centurion est chaussé, comme un soldat, de la *caliga;* on lui voit suspendue au bras droit la *machæra* (poignard), et de la main gauche il tient sa lourde épée et un sarment de vigne tortueux : c'était un des insignes de sa dignité, et il n'était pas simplement honorifique; car il lui servait à châtier le soldat romain qu'il trouvait en faute, ou auquel on infligeait cette punition corporelle dont on est étonné que le vainqueur du monde ne se trouvât pas humilié. Ce centurion tient une pique très-pesante, peut-être le *pilum,* qui malheureusement manque du milieu jusqu'au haut avec la main droite qui le tenait, ce qui ne permet pas de voir si la courroie qui l'entoure montait jusqu'au fer ainsi que le présente la partie restaurée. Cette courroie, nommée *amentum* ou *ansa* par les Romains, *ancylé* par les Grecs, servait à retenir la pique, à la lancer avec plus de force et à la retirer à soi. Selon Pline (1), ce fut Étolus, fils de Mars ou d'Endymion, qui inventa l'*amentum.* César, en attachant par ce moyen une lettre à un javelot qu'il nomme *tragula* (2), fit passer des nouvelles à Quintus Cicéron, assiégé par les Gaulois. Visconti (3) trouve l'*amentum* tenant à un javelot d'un bas-relief qui représente la destruction de la famille de Niobé. Mais est-il bien certain que ce soit une *ancylé* ou un *amentum,* et qu'on n'ait pas été trompé par quelque corrosion du marbre? Il me semble que dans ce cas-ci, cette courroie, placée comme elle le serait près du fer du javelot, n'eût pas rempli son but, et l'on ne voit pas trop que ce pût être commode pour retirer à soi le javelot, qui serait revenu la pointe tournée vers celui qui l'aurait voulu ressaisir. Pollux (4) parle bien de cette courroie, l'*ancylé,* attachée aux javelots de chasse destinés à être lancés de loin contre le cerf; mais il n'indique pas la manière dont elle était placée. Festus ne nous en apprend pas davantage en nous disant que l'*acontion* des Grecs, *jacula, tragula* des Romains, javelots qu'on lançait, était muni d'un lien, *vinculum,* l'*amma* des Grecs, d'où a pu venir *amentum.* Nous n'en sommes pas plus avancés sur la place où on l'attachait. Selon Servius et le scoliaste d'Euripide, l'*amentum* était fixé au milieu; mais on ne voit pas que cela pût donner plus de facilité pour le lancer, et surtout pour le retirer. Malgré ce que dit Festus, que le mot *amentum* vient de ce que, par le moyen de cette courroie, on ramenait le javelot au menton, *ad mentum,* pour le lancer plus loin; malgré les autres renseignemens très-peu clairs et fort incomplets que fournissent çà et là les auteurs, et malgré les bas-reliefs, on ne voit pas encore trop bien la place de l'*ancylé* ou de l'*amentum,* et la ma-

(1) L. VII, c. LVII.
(2) *Bel. gall.,* v, 48.
(3) *Mus. Pio. Clem.,* t. IV, p. 125, pl. 17.
(4) L. V, 20.

nière de s'en servir. Cependant M. Lenormant (1) a écrit sur ce sujet obscur un article curieux et intéressant qui y a jeté quelque lumière, et que j'ai consulté avec plaisir. [Haut. 0^m,897 = 2 pi. 9 po. 2 li. — Larg. 0^m,406 = 1 pi. 3 po.]

Il me semble que, pour que cette courroie pût remplir sa destination et qu'elle fût propre à retirer le javelot, sans lui faire faire la bascule en revenant, il fallait que l'une de ses extrémités fût fixée à la hampe, au-dessous de son milieu, vers la partie inférieure, et que là elle passât par une œillère ou une petite lanière formant boucle, afin que, lorsqu'on retirait à soi le javelot, il pût revenir en conservant une direction droite ou légèrement courbe et sans qu'il fît la bascule en l'air dans le trajet. Cet *amentum*, au reste, ne pouvait pas être très-long, ou bien il eût été très-embarrassant lorsqu'il aurait été déroulé, et il eût gêné les mouvemens de celui qui s'en servait et de ceux qui étaient près de lui et qui auraient pu s'y enchevêtrer. Je ne crois pas qu'il pût avoir plus de 30 pieds de long, et encore est-ce beaucoup; et il devait n'être employé que pour combattre à peu de distance de l'ennemi. S'il eût été beaucoup plus long, comment un soldat, combattant de pied ferme, eût-il pu, en retirant le javelot au moyen de l'*amentum*, y imprimer une assez forte impulsion pour qu'il revînt à lui autrement qu'en le traînant à terre. C'eût été bien lent, et l'on eût facilement coupé l'*amentum* et détruit son effet; ou bien il eût fallu que le soldat qui combattait avec un javelot de ce genre se fût battu, en tirailleur, dans un terrain libre où il eût été maître de ses mouvemens, et où, après avoir lancé son javelot de toute la longueur de l'*amentum*, il eût pu prendre avec rapidité sa course vers le côté opposé, en arrière, pour le retirer avec force et le faire retomber à ses pieds ou voler par-dessus sa tête sans danger pour les voisins. Mais, dans tous les cas, vu la pesanteur du javelot, si nous nous en rapportons quelque peu à l'arme de notre centurion, sans y donner toute confiance en raison de la médiocrité du bas-relief, l'*amentum* ne doit pas être très-long, et il eût été pénible de retirer de très-loin le javelot. La pointe de cette arme devait être unie; car si elle eût été à crochets ou barbelée, une fois enfoncée dans le corps, dans les armes de l'ennemi, ou en terre, il n'eût guère été possible de la ramener à soi. Aussi, dans ce que l'on a rapporté plus haut au sujet de cet écrit que fit lancer César au moyen de l'*amentum* d'une lance, on ne doit, ce me semble, voir dans cette courroie qu'un lien qui servit à attacher solidement à la hampe la lettre qu'on voulait faire pénétrer dans la ville assiégée, en lançant le javelot par dessus les murailles. Fixé à la hampe, l'*amentum* était plus sûr qu'un autre lien, une corde, qui sans cela eût rendu le même service. Il est bien à présumer aussi que ce javelot pût être lancé par quelque machine de guerre; car, à moins de supposer que les murs ne fussent très-bas, et qu'il n'y eût auprès aucun des assiégeans qui en défendît les approches, comment pourrait-on admettre qu'un soldat, quelque fort qu'il fût, s'il eût été seulement à deux cents pieds des murailles, eût pu faire voler par-dessus une lance du genre de celle dont est armé notre centurion. On ne voit pas non plus pourquoi César ne se servit pas d'une flèche qui, décochée par un bras vigoureux, eût de même porté la lettre qu'on y aurait attachée, et qui eût été un messager aussi prompt et aussi sûr que le javelot avec son *amentum*. Voici comment, d'après mes conjectures, j'établirais approximativement la longueur de l'*amentum*, en forçant les calculs en plus et en moins : supposons qu'il enveloppe trois pieds de la hampe et c'est beaucoup; le plaçant au-dessous du milieu, ce qui donnerait à la lance plus de 6 pi. Mettons que cette hampe eût 1 po. 1/2 de diamètre, chacune de ses circonvolutions aurait, étant développée, à peu près 4 po. 1/2 de long; on ne pourrait, eu égard à la solidité, donner

(1) *Corresp. archéol.*, t. IV, p. 76.

moins d'un 1/2 po. (0m,014) de largeur à la courroie, et c'est très-peu; les 3 pi. de la hampe contiendraient soixante-douze fois cette largeur ou soixante-douze circonvolutions, qui, à 4 pi. 1/2 ou 0m,122, donneraient 27 pi. ou 8m,576 de long. à la courroie, à laquelle, ce me semble, on ne saurait en accorder davantage, et qui, au contraire, peut très-bien avoir *été* plus courte.

Ce javelot ou cette lance à *amentum*, comme arme projectile, et qu'on pourrait qualifier de rétractile, a bien quelque rapport avec ces longues cordes à nœud coulant dont on se sert en Pologne et en Ukraine pour s'emparer des chevaux sauvages, en la leur jetant, avec une grande dextérité, autour du cou ou des jambes. C'est aussi, à peu près, de cette manière que les Guaranis et d'autres indigènes de l'Amérique attaquent et enlacent, avec une étonnante adresse, au grand galop, les taureaux sauvages et les jaguars, au moyen d'une corde armée à une extrémité d'une lourde boule de plomb qui, lancée avec force, s'entortille autour de l'animal de manière à l'étrangler ou à entraver tous ses mouvemens. Mais ce qui ressemble bien au javelot antique, garni de l'*amentum* ou de l'*ancylé*, c'est celui dont se servent à la pêche d'assez gros poissons les Galibis de l'Oyapoc à la Guyane Française, et que je leur ai vu manier. Cette espèce de harpon très-léger, long d'environ 5 pieds, n'est qu'une pointe de flèche entée au bout d'un roseau sans y être fixée. Il y tient une forte ficelle qui entoure en partie le roseau, et qui y a aussi un point d'attache. Quand le Galibi veut harponer de cette manière le poisson, au lieu de se servir de l'arc et de ses longues flèches barbelées qu'il emploie avec beaucoup d'adresse, il tient à la main une des parties de la corde, décoche son harpon avec son arc comme une autre flèche, mais en visant droit le poisson, tandis qu'ordinairement, et avec ses longues flèches, il tire un peu en l'air, et que c'est en formant une courbe dans son vol que le trait atteint le poisson, que souvent l'adroit pêcheur ne voit pas, et dont il ne juge la place qu'à peine à travers l'eau et souvent d'après le mouvement qu'il y produit. Si le Galibi a percé le poisson de son harpon (*simourou*), lorsqu'il peut, il le retire à lui au moyen de la corde qui y est fixée, et qui le suit lorsque la pointe se détache de la flèche où elle est simplement entée. Si le pêcheur n'a pas la force de retirer le poisson, il le laisse aller et le suit, presque sûr de le retrouver au moyen du long roseau attaché à la corde, et qui en surnageant lui sert de bouée et n'échappe pas à sa vue, aussi forte et aussi étendue que celle de l'oiseau de proie. L'on voit que le *simourou* de ces bons Galibis a beaucoup de rapport avec l'*ancylé* des anciens Grecs et avec l'*amentum* des Romains.

320. Romain précédé de la Valeur, n° 113, pl. 207.

On ne saurait trop définir ce que pouvait être le petit bas-relief dont faisaient partie ces deux figures, qui, par la direction de leurs regards, indiquent qu'elles sont en rapport avec d'autres personnages. Il paraîtrait que cette femme casquée représente la Valeur, qui, son sceptre ou sa haste pure ou sans fer à la main, marche en avant d'un Romain d'un âge mûr, et qu'à son costume et à son air déterminé l'on pourrait croire un guerrier rentré dans la vie civile, et que peut-être la déesse mène au temple de la gloire, ou fait affronter les flots d'un peuple en émeute. La manière dont elle pose le pied sur une pierre indiquerait peut-être qu'elle monte vers un lieu élevé. Si l'on voulait se livrer à l'allégorie et aux conjectures, serait-ce trop hasarder de voir, dans cette déesse désarmée précédant un magistrat, le courage calme qu'il avait déployé dans l'exercice difficile de ses fonctions, à travers l'agitation populaire, où il n'avait pour toute arme que sa

rectitude et sa fermeté? Il n'est pas ordinaire qu'une divinité soit représentée plus petite qu'un mortel; c'est toujours le contraire sur les bas-reliefs antiques, et il se peut qu'il y ait eu, pour l'offrir ainsi, quelque raison que je ne devine pas; ce magistrat se serait-il grandi par le danger et élevé au-dessus de la valeur ordinaire? Je n'en sais rien et je laisse à d'autres à rencontrer plus juste. Au reste, ce bas-relief, où l'on ne retrouve pas la majestueuse toge romaine, et où le personnage est vêtu d'une tunique à longues manches, ne doit pas remonter au delà de la fin du IIIe siècle de notre ère; et les anciennes idées mythologiques et iconologiques étaient alors tellement modifiées ou changées, qu'il n'est pas facile de s'y reconnaître, et qu'on ne saurait expliquer tous les caprices des artistes. La moitié inférieure du Romain, à partir du poignet droit, le devant du casque et jusqu'au-dessous du nez de la déesse, son genou et les doigts du pied gauche sont modernes, ainsi que son pied droit et le bas de la haste. — Bouillon, t. III, bas-reliefs, *personn. rom.*, pl. 29. [Haut. 0m,352 = 1 pi. 1 po. — Larg. 0m,265 = 9 po. 10 li.]

321. Curtius, n° 775, pl. 149.

On ne voit pas trop comment pouvait être employée cette figure de cavalier en pleine course, devant et derrière lequel rien n'annonce qu'il ait fait partie d'un bas-relief plus étendu; il se peut que dans quelque frise il y ait eu une suite de cavaliers ainsi isolés. On a voulu faire de celui-ci ou un Alexandre fondant sur l'ennemi, ou un Décius, un Curtius abandonnant son cheval à toute son impétuosité et se précipitant dans un goufre pour le salut des Romains. Le cheval, sans bride, pourrait faire pencher vers cette dernière supposition : dans son dévouement pour sa patrie, en ôtant la bride de son coursier et le laissant en toute liberté, il se serait mis hors d'état de retenir l'élan qu'il lui donnait, et de revenir de sa généreuse résolution. Cependant cette tête serait bien jeune pour un Curtius ou un Décius, que l'histoire nous représente comme des guerriers d'un âge mûr. Et d'ailleurs le costume n'est pas romain, et à l'époque où l'on placerait le sujet de ce bas-relief, les tuniques romaines n'avaient pas de longues manches, et l'on ne portait pas de ces pantalons qui ont toujours été à Rome du costume des barbares. Il est vrai que le travail de ce monument est assez médiocre et d'un temps assez bas pour que l'on puisse croire qu'à cette époque la sculpture n'était pas très-scrupuleuse sur l'exactitude des costumes, et surtout pour ceux des temps assez reculés pour qu'elle ne les connût pas ou que très-imparfaitement. Malgré toutes ces raisons, l'on n'admettrait probablement qu'avec peine que notre cavalier ainsi lancé représentât ou Décius ou Curtius. Si l'on voulait y voir Alexandre le Grand, il serait aussi bien jeune; car, en supposant qu'il ne fût pas revêtu de ses armes, on n'aurait pu l'offrir en tunique à manches longues et avec des anaxyrides, qu'après ses victoires sur les Perses, lorsque abandonnant la simplicité de l'habillement grec, il prit, au grand scandale de ses Macédoniens, celui des peuples de l'Orient qu'il avait vaincus. On ne

verrait pas non plus pourquoi son cheval serait sans bride, et comment elle se serait ou il l'aurait détachée; car il existe encore une des rênes. Si c'était dans un combat, il ne s'y serait pas engagé ainsi sans armes. Peut-être aurait-on voulu le présenter surpris par l'ennemi, et n'ayant eu que le temps de s'élancer sans armes sur son Bucéphale qu'on n'aurait pas eu le loisir de brider. Mais ce n'eût pas été offrir ce héros avec avantage. Un tel capitaine, et si bien entouré, ne se laisse pas surprendre; et si l'on eût eu l'intention de retracer sa bouillante valeur, c'eût été donner en même temps une idée peu favorable de sa prudence. Toutes ces conjectures ne sont donc nullement satisfaisantes, et il vaut mieux reconnaître que ce bas-relief, qui du reste est fort médiocre et en très-mauvais état, attend encore une explication plus plausible. Si l'on pouvait admettre que la poitrine de ce cavalier était plus renflée lorsque le marbre était dans son intégrité, la jeunesse de la tête, le costume, les longs pantalons, la tunique à longues manches relevées, pourraient engager à changer ce Curtius ou cet Alexandre en une Amazone combattant. Tout l'ensemble et les détails lui conviendraient. On voit dans les bas-reliefs et sur les vases les chevaux de ces héroïnes ayant pour couverture (*ephippia*) des peaux de lion, et souvent aussi ils sont sans bride. Mais ceci n'est encore qu'une conjecture que j'abandonne comme les autres à qui trouvera mieux. La plus grande partie des jambes de devant et la croupe du cheval sont modernes. [Haut. 0^m,749 = 2 pi. 3 po. 8 li. — Larg. 0^m,848 = 2 pi. 7 po. 4 li.]

322. Claudius Drusus, n° 274, pl. 162, *bouclier votif, marbre.*

Ce fut Appius Claudius qui, le premier, l'an 249 de Rome, 505 avant notre ère, introduisit l'usage de consacrer dans les temples, les endroits publics et même chez les particuliers, des boucliers votifs. Ces boucliers étaient souvent en métaux précieux, et ils portaient l'image ou retraçaient les hauts faits de celui qui en faisait l'offrande. Le célèbre disque d'argent repoussé au marteau, et trouvé dans le Rhône, que possède la Bibliothèque royale, et qui a passé longtemps pour le bouclier de Scipion, en était un de ce genre. Il est assez fréquemment question dans les inscriptions grecques de ces riches offrandes conservées dans les trésors des temples ou appendues à leurs murailles. Il y en avait de dorés autour de la frise du temple de Jupiter à Olympie, et celui qui ornait le fronton était très-grand et en or. De ce métal, et très-beaux, étaient ceux que l'île de Lesbos avait consacrés au Parthénon à Athènes, et dont parle, ainsi que de plusieurs autres, dont quelques-uns seulement en bois doré, une curieuse inscription donnée par M. Bœckh (1). Il y est aussi question, de même qu'au n° 153, de cuirasses, d'*acinaces*, espèce d'épée persanne, et d'autres armes votives. On n'y dit pas cependant que ces boucliers fussent ornés de portraits, ce qui les faisait nommer *pinakes*, tableaux, *protomai*, bustes, et *stylopinakia*, tableaux suspendus à des colonnes; tandis que ce n'étaient,

(1) T. I, n° 139.

chez les Grecs, que des *cycloi*, des *disques* et des *aspides* lorsqu'ils ne portaient pas de portraits. Les Romains appelaient ces images ainsi placées sur des boucliers ronds (*clypei*) *imagines clypeatæ;* et l'on en mettait de très-petites, ou comme de grands médaillons, parmi les ornemens des enseignes romaines. Le beau portrait en buste, et en bas-relief d'une haute saillie qui est au centre de notre bouclier, entouré d'arabesques, a beaucoup de ressemblance avec ceux de Claudius Drusus, le mari d'Antonia et le père de Germanicus et de Claude. On y retrouve le même caractère de noble fierté et les mêmes traits que sur les médailles et qu'aux beaux bustes de bronze du Musée royal, nos 27 et 30. Les monumens de cette espèce sont très-rares, ce qui ajoute encore au mérite de notre bouclier votif, qui du reste est d'un bon travail et assez bien conservé. Sur les médailles, ces boucliers sont désignés par CL. V, *Clypeus Votivus.* — Bouillon, t. III, *supplém.*, pl. 1, n° 7. [Diamèt. 0^{m},897 = 2 pi. 9 po. 2 li.]

323. Soldats prétoriens, n° 752, pl. 216, *marbre*.

Ce grand bas-relief, qui doit avoir fait partie d'un monument considérable, est aussi intéressant par son sujet que par le soin qu'on a mis à rendre tous les détails de l'armure des soldats prétoriens qu'il représente (1). On y trouve leurs grands boucliers ovales très-bombés dans la largeur, et dont l'*umbo* ou le bouton au milieu est très-saillant, pour mieux amortir les coups; ils sont chargés de différens ornemens, parmi lesquels on remarque des foudres. Cet emblème est ailé sur deux boucliers, entre autres sur celui du guerrier qui occupe le milieu de la composition, et que la richesse de son costume, la tête de Méduse sur sa cuirasse, et surtout le plus grand nombre de bandelettes qui pendent de son ceinturon, tandis qu'il n'y en a que trois à ceux des deux autres, peuvent faire regarder comme leur chef. Ces foudres indiquent une célèbre légion romaine, la douzième, qui avait le surnom de *fulminante* (*fulminatrix*). Un de ces prétoriens est armé, sur le côté droit, de cette terrible épée pesante et courte qui forçait le soldat romain de joindre son ennemi corps à corps, et avec laquelle il faisait de si larges blessures. Sous l'armure de deux de ces prétoriens, on voit l'*armiclausa* (319, n° 555); mais celui de droite l'a mise par-dessus sa cuirasse et l'a serrée avec son ceinturon, ce qui offre une variété de costume. Leurs chaussures sont fermées comme nos souliers à

(1) On sait que ce corps de troupes choisies sur toutes les légions, et qui fit si souvent trembler les empereurs maîtres du monde et disposait de la pourpre impériale, avait été formé par Auguste pour sa garde. Il était de dix mille homme et divisé en dix cohortes. On n'y mettait que des soldats éprouvés et nés en Italie, surtout dans l'ancien Latium, en Étrurie et en Ombrie. Trois de ces cohortes étaient affectées à la garde de la ville. — Vitellius porta à seize le nombre des cohortes prétoriennes, et y en ajouta quatre pour le service de Rome. Septime-Sévère en quadrupla le nombre, et leur donna de nouveaux règlemens. Très-dangereux pour la tranquillité de l'empire, ce corps fut détruit par Constantin et leur camp fortifié rasé.

forte semelle et ne montent que peu au-dessus de la cheville du pied, en laissant le reste de la jambe à découvert, ce qui ressemble beaucoup à nos petites guêtres. Il y a bien quelques restaurations dans cette portion du bas-relief qui a été brisée à la hauteur du dessous des genoux; mais les pieds sont en partie antiques. Derrière ces trois soldats du premier plan, on en aperçoit trois autres, dont deux sont armés de javelots; le troisième porte une enseigne surmontée d'un aigle, et sa tête est couverte d'une peau de lion, ainsi qu'on le voit sur d'autres monumens, et surtout dans les bas-reliefs de la colonne Trajane. Nous avons vu (319) que les casques des *velites* étaient ordinairement recouverts de la peau de têtes de bêtes féroces. C'est d'après les têtes de ces deux prétoriens que l'on a restitué celles des trois autres; quoiqu'elles soient bien exécutées, et que le travail ait assez le sentiment de l'antique, on ne peut douter qu'elles ne soient rapportées et même modernes, si l'on fait attention que les casques sont travaillés et ornés par derrière, ou dans la partie qui touche au fond du bas-relief, ce qui n'aurait pas pu se pratiquer en exécutant, dans la masse du marbre, celui-ci ou tout autre; et ce n'est sans doute que par inadvertance que le restaurateur, lors de sa restitution, s'est laissé aller à ce travail inutile. Si je fais ces observations, qui peuvent paraître minutieuses, ce n'est que pour montrer le soin qu'il faut apporter pour discerner sur les monumens ce qui est antique de ce qui ne l'est pas. Au reste, il est devenu impossible de vérifier ces remarques et de faire d'autres recherches de détails sur ce bas-relief curieux et sur d'autres que les architectes ont juchés à une hauteur où ils échappent à la vue. Cela ne devrait jamais avoir lieu dans un musée bien disposé et où l'on placerait les monumens en veillant à leur intérêt et à celui des artistes et des savans ou du public, et non pour les soumettre en esclaves aux caprices ou aux exigences de l'architecture, le plus intraitable tyran d'un musée, lorsqu'elle n'est pas antiquaire et que pour elle les monumens ne sont que des pierres dont elle dispose selon son bon plaisir et sans contrôle. Le temple consacré à Jupiter Capitolin, dont l'aigle orne le fronton, est aussi une addition à ce bas-relief; mais cette partie n'est pas moderne, et c'est un fragment d'un autre monument. Quant à l'action qu'offre celui-ci, on pourrait en indiquer plusieurs auxquelles cette composition conviendrait; et, lorsqu'elle était entière, elle pouvait représenter ou un sacrifice militaire, ou une allocution. Ce bas-relief, qui faisait autrefois partie de la collection Mattei, a été acheté à la vente du cardinal Fesch. — Bouillon, t. III, bas-reliefs, *personn. rom.*, pl. 30; voy. *Musée de Mantoue*, t. III, p. 274, pl. 48. [Haut. 1m,624 = 5 pi. — Larg. 2m,056 = 8 pi. 6 po. 4 li.]

324. Soldat romain ou Gladiateur armé de pied en cap, n° 620, pl. 222; inscr., pl. XLIII, 1 mot.

Ce bas-relief, sculpté sur une stèle funèbre, terminée par un fronton triangulaire très-élevé, et qui indique la décadence de l'architecture, est du travail le plus grossier, et il rappelle assez bien, quoique moins mau-

vais, une figure de Gladiateur, gravée probablement avec un clou, sur le stuc d'une des colonnes du quartier des soldats à Pompéi, que, le premier, je m'amusai à copier en fac-simile, et que je mis, en 1813, dans un opuscule que je publiai, avec seize planches, sur les fouilles de cette ville. Cette ridicule petite figure de 1 pouce 1/2 de haut, chef-d'œuvre de quelque gladiateur, me fut cependant très-utile lorsque je m'occupai du costume des Gladiateurs, que ces traits informes indiquaient avec autant d'exactitude que les beaux bas-reliefs d'un des tombeaux de Pompéi, à la découverte desquels j'avais bien contribué. Aussi n'ai-je pas appris sans chagrin qu'il n'existe presque plus rien de ces curieux bas-reliefs, dont peu à peu le stuc s'est détaché, ce qui doit exciter les vifs regrets de tous les amis des arts et de l'archéologie, qui me pardonneront sans doute cette petite digression, qui, du reste, n'est pas ici hors de propos. Notre bas-relief n'est rien sous le rapport de l'art, mais il n'est pas sans intérêt sous celui du costume. Malgré son titre actuel de soldat, ce peut être tout aussi bien un gladiateur; ce qui porterait à le croire, ce serait ce casque rond, dont la partie inférieure ou le gorgerin couvre les épaules et le haut de la poitrine, et qui a une visière rabattue et fermée par une grille. On n'en voit pas de ce genre aux soldats romains dans les bas-reliefs de la colonne Trajane ni sur les autres monumens, tandis qu'ils semblent avoir été propres à certains Gladiateurs, tels que ceux qu'on nommait *Samnites.* Les bas-reliefs, les peintures de Pompéi, de petites terres cuites et des figurines en bronze et en ivoire, en offrent dont les casques sont de cette espèce, avec des grillages tantôt carrés, tantôt longs, et quelquefois d'un seul côté de la visière, comme celui d'un beau Gladiateur des bas-reliefs de Pompéi que j'avais dessiné lorsque, venant d'être découvert, il était dans toute son intégrité, et que j'ai fait graver pl. II de mon petit ouvrage sur Pompéi. Le cimier et la crinière de notre casque nont pas non plus la même forme que ceux des soldats romains. La cuirasse à écailles, *lorica squamata,* leur conviendrait (voy. 319, p. 755); mais il me semble en avoir vu aussi à des Gladiateurs. Si c'était un soldat, il aurait d'autres armes que ce poignard, *machæra,* qu'il tient à la main droite, et une large épée pendrait à sa ceinture. Celle des gladiateurs est ordinairement très-recourbée, ainsi qu'on le voit à une jolie figurine en bronze de mon cabinet, trouvée par moi à Pompéi à côté du tombeau des Gladiateurs, et qui me fut donnée sur le lieu même par la reine de Naples d'alors, pendant la fouille. On nommait cette épée *sica,* d'où vient le mot de *sicaire;* mais il y en a aussi de droites et s'élargissant vers la pointe comme celle de notre bas-relief. Souvent les Gladiateurs ont le bras droit entouré entièrement de bandelettes. Le nôtre n'en aurait qu'à l'avant-bras, probablement parce que le haut est protégé par les manches courtes de la cuirasse à écailles en fer et par les cercles, sans doute en cuir fort garnis de bandes de métal, qui les terminent. Si ce personnage était un soldat, il devrait certainement avoir un bouclier, arme défensive qu'il ne quittait jamais en combattant. Certains Gladiateurs en avaient aussi; mais il y avait des combats où ils ne s'en servaient pas. On n'aurait pas non plus représenté pieds nus un soldat armé de ses *ocreæ*

ou jambarts, tandis que les Gladiateurs sont souvent offerts ainsi par les monumens : la chaussure leur étant assez inutile et peut-être même incommode pour leurs exercices dans le sable des amphithéâtres. Ainsi, tout bien considéré, il me semble que cet homme armé a été mal désigné sous le titre d'un soldat, et qu'il est plus probable que c'est un gladiateur *hoplomaque* ou combattant armé de toutes pièces, qui, son poignard à la main, entre en lice contre son adversaire. Il se nommait MYPON, et ce nom est celui d'un athlète vainqueur au pancrace, de notre inscription n° 558, troisième colonne, ligne 9, pl. XXIV. Si cette conformité de noms n'est pas une preuve positive en faveur de notre opinion, du moins elle ne lui est pas opposée. Le métier de l'athlète pancrace se rapprochait assez par ses dangers de celui du gladiateur; et d'ailleurs, lors de la domination des Romains en Grèce, les combats de gladiateurs y furent introduits. Notre inscription n° 558 est de leur temps, et il est bien à croire que celle de Myron en est aussi et de l'époque où les Grecs étaient devenus pour ainsi dire Romains; et l'Ω de cette inscription, en forme de W, sent tout à fait les bas temps, de même que celui en ω de l'inscription n° 558; et il n'y aurait rien d'étonnant que son Myron vainqueur fût le même que celui du bas-relief, et qu'il eût été en même temps gladiateur et athlète pancrace, et qu'il eût mérité qu'on lui consacrât ce petit monument. A l'époque où il lui fut érigé, son nom suffisait peut-être seul à son éloge et à rappeler sa mémoire aux témoins de ses brillans combats et de sa célébrité. Ce bas-relief pouvait aussi faire partie d'une suite de petits monumens de ce genre. La disposition de son fronton me porterait à le croire, et l'on dirait que des deux côtés il y en avait de pareils : alors ce gladiateur se serait trouvé en scène avec les deux entre lesquels il était, poursuivi par l'un et poursuivant l'autre. Je ne saurais dire ce que peuvent être les boules ou les disques que l'on voit dans le fronton et sur un des côtés; mais elles pouvaient avoir rapport aux armes dont se servaient les gladiateurs. — *Coll. Chois., Cat.*, n° 174. — Bouillon, t. III, *cip. et inscr.*, pl. 2, n° 26. [Haut. 0m,650 = 2 pi. — Larg. 0m,325 = 1 pi.]

325. ACTEUR COMIQUE, n° 452, pl. 113, *marbre grechetto*.

Cet acteur joue un rôle d'esclave, et paraît avoir tenu une bourse; il est vêtu d'une tunique à manches courtes par-dessus une tunique à manches longues, et il a un masque comique. Les peintures de Pompéi et d'Herculanum, ainsi que celles du Térence du Vatican, offrent des figures semblables à celles-ci. Villa Albani. — *Monum. du Mus.*, t. IV, p. 30. [Haut. 0m,851 = 1 pi. 9 po. 6 li. — Larg. 0m,480 = 1 pi. 5 po. 10 li.]

Un reste de draperie peut faire croire que c'était la toile, le *siparium* du théâtre, et que cet acteur jouait un prologue. Chez les anciens, la toile du théâtre était fixée au-dessous de l'avant-scène, et pour le fermer on levait la toile. Dans les théâtres de Pompéi et d'Herculanum, il n'y a pas de place entre la toile et le bord de l'avant-scène, et on jouait le prologue dans la partie nommée *orchestra*, où s'exécutaient les danses et d'autres parties des pièces. On y descendait par quelques marches.

326. **Barbare combattant**, n° 349, pl. 144, *marbre de Paros.*

Ce fragment, d'un beau caractère, semble avoir appartenu à un arc de triomphe élevé en l'honneur de Trajan. Le barbare qui se bat est entièrement dans le costume des Daces sculptés sur les bas-reliefs de la colonne Trajane. — *Mon. du Mus.*, t. IV, pl. 77. — Bouillon, t. III, bas-rel., *pers. rom.*, pl. 31. [Haut. 0^m,848 = 2 pi. 7 po. 4 li. — Larg. 0^m,888 = 2 pi. 8 po. 10 li.]

Les détails du casque sont très-beaux et très-soignés : on y distingue bien les charnières des garde-joues et les plumes courtes du cimier. On sait que les deux tuniques à manches longues et à manches courtes caractérisaient les barbares, et des huttes coniques couvertes en roseaux servaient d'habitations aux Germains et à d'autres peuples peu civilisés.

327. **Matrone romaine**, n° 407, pl. 203.

Cette figure a dû faire partie de quelque grand monument. Le travail en est médiocre, mais la pose et l'intention de la draperie sont très-bien. Vêtue de la *stola*, et la tête recouverte de sa *palla* qui lui sert de voile, cette Matrone est dans le costume que l'on voit à la déesse *Pudicité;* rien n'indique si elle était isolée ou si elle entrait dans une composition. Cette figure, par sa grandeur et par son style, se rapproche de celles qui suivent; elle a pu appartenir à la même collection. Si l'on connaissait leur provenance, peut-être trouverait-on des motifs de soupçonner qu'elles ont été tirées du même monument et qu'elles concouraient au même sujet. Une partie de la jambe et le pied droit sont restaurés. — Villa Borghèse. — Bouillon, t. III, bas-reliefs, *personn. rom.*, pl. 28.

328. **Mariage romain**, n° 492, pl. 203.

Debout sous le portique de quelque temple, ces jeunes romains, se regardant avec tendresse, se serrent la main droite, gage des liens qu'ils vont former et de la foi qu'ils se jurent. Tout leur costume annonce la simplicité et la décence; la stole de cette jeune fiancée, qui va devenir une épouse romaine, tombe jusqu'à ses pieds et la couvre en entier. Sa palla ramenée sur sa tête, et dont elle semble vouloir se voiler pour rassurer sa modestie et cacher sa rougeur, lui sert de *flammeum*, voile dont on couvrait la tête des mariées. Quoique ce grand bas-relief, bien composé, soit d'une assez belle exécution, cependant les manches longues et étroites, et à manchettes, des tuniques ne permettent guère de le placer avant la fin du IIe siècle de notre ère. Ce fut vers cette époque, et même plus tard, que l'on remplaça la toge par la *læna* que portaient les magistrats chargés de fonctions importantes. Elle est désignée par cette large bande pourpre qui la bordait et qui traverse en écharpe la poitrine. Dans la suite même on la détacha du manteau et on la porta seule, comme attribut distinctif de certaines dignités, et elle fut appelée *lorum;* par la manière dont on l'ajustait autour

du corps, elle rappelait l'agencement de la toge. On ne saurait mieux comparer le *lorum* qu'à cette bande quadrillée de diverses couleurs, selon les clans, que portent à présent les régimens écossais, et qui n'offrent plus qu'un souvenir de leurs *plaids*, ces manteaux si pittoresques et qui, avec leurs jaquettes ou leurs petits jupons tout à fait analogues au *campestre* et à l'*armilausa* des anciens soldats romains, en retraçaient en grande partie le costume. L'enfant placé entre les deux nouveaux époux, et qui, tenant des fruits dans un pan de sa chemisette, *subucula*, leur présente des raisins, ne peut être là que comme personnage allégorique, une espèce de génie qui leur offre des emblèmes de bon augure et le présage de la douceur et de la fécondité de leur union. Le mari a pour chaussure des *caliges*, et ce n'est que par inadvertance que l'on a dessiné nu l'un des pieds de la femme. Sa chaussure, l'*aluta*, est fermée et d'une peau fine qui prend la forme des doigts. Ce bas-relief, d'une dimension peu commune, appartenait probablement à quelque grand tombeau, et était consacré à la mémoire de deux époux dont le nom ne nous a pas été conservé. Il vient de la collection Borghèse. — Bouillon, t. III, bas-reliefs, *personn. rom.*, pl. 29. [Haut. 1m,760 = 5 pi. 5 po. — Larg. 1m,814 = 5 pi. 7 po.]

329. JEUNE MARIÉE, n° 766, pl. 203.

Ce bas-relief, si remarquable par les poses naturelles et gracieuses de ces deux jeunes femmes, n'est que la copie de l'antique qui, autrefois au palais Della Valle à Rome, faisait partie de la belle collection Albani. Probablement il n'est pas entier, et la partie qui nous manque aurait été d'une grande utilité pour jeter des lumières sur ce qui nous en reste. Ce monument a été publié par Zoéga (1), Bellori (2) et par Winckelmann (3), et ces savans sont loin d'être d'accord sur le sujet qu'il représente. Zoéga serait tenté d'y voir Vénus se faisant panser les blessures que les épines avaient faites à ses pieds délicats lorsqu'elle poursuivait son cher Adonis à travers les forêts. Cependant cette composition ne semble, par ses détails, rien offrir qui appartienne au domaine de la mythologie. On sait bien qu'à toute force, et au moyen de rapprochemens que peut fournir l'érudition, on finit par trouver tout dans tout. Mais il en est comme de ces défis qu'on veut soutenir bon gré malgré et avec toutes les chances contraires, et certainement il faudrait être bien décidé à trouver partout des habitans de l'Olympe pour voir ici Vénus, que ne rappellent ni son costume, ni aucun accessoire; et il est bien à croire que si c'était elle, on en aurait mis quelqu'un pour la faire reconnaître. Il nous semblerait donc plus probable que nous avons ici sous les yeux une scène de la vie privée, et qu'elle se passe dans l'intérieur d'un appartement, indiqué par la draperie, ou dans une salle de bain. Ce sont les préparatifs de mariage. Une esclave parfume les

(1) *Bassi-rilievi, etc.*, t. I, pl. 12.

(2) *Admiranda*, pl. 159. La jolie gravure de Pietro Sante Bartoli offre quelques légères inexactitudes dans les coiffures et la manière dont est tenu le pied de la jeune femme.

(3) *Monum. inéd.*, pl. 152.

pieds d'une jeune fiancée qui, incertaine sur le sort qui l'attend, laisse couler ses pleurs, et qui ne pense pas, sans émotion et sans que sa pudeur en soit alarmée, à l'état qu'elle va quitter et à ses nouveaux devoirs. Cette explication nous paraît la plus simple; elle s'accorde sans efforts avec les détails du sujet, et c'est ce qui nous porte à lui donner la préférence. M. Welcker (1) ne se décide ni pour l'une ni pour l'autre de ces interprétations; il semble même être tenté de les rejeter toutes les deux, et il eût été fort à désirer que ce savant archéologue nous eût communiqué son opinion sur cet intéressant et joli bas-relief. [Haut. 0m,699 = 2 pi. 1 po. 10 li. — Larg. 0m,879 = 2 pi. 8 po. 6 li.]

330. Claudia Italia, n° 826, pl. 147; inscr., pl. LVII.

Ce bas-relief, curieux par lui-même, le devient encore plus comme monument épigraphique, par ses deux inscriptions, dont l'une est grecque et l'autre latine, ce qui est fort rare. Une jeune femme, d'un aspect grave, et dont tout l'ensemble annonce une position sociale distinguée, est assise sur un siége élevé à bras et à dossier, et dont les pieds faits au tour sont ornés de cercles et se terminent en pointe aiguë. La tête ceinte d'une bandelette, elle est vêtue d'une longue tunique qui ne laisse à découvert qu'une grande partie des bras, et l'ample manteau qui l'enveloppe presque en entier recouvre encore le dossier et une portion dès bras du siége. Ses poignets et le haut du bras sont élégamment ornés de grands cercles probablement en or, tels qu'on en voit à plusieurs femmes des peintures antiques, et que nous ont offerts quelques bas-reliefs, mais moins distinctement que celui-ci. Ses pieds, dont la chaussure est fermée et montante, posent sur un gradin élevé; de la main gauche elle tient et montre un rouleau développé sur lequel sont écrits quelques mots grecs. A sa gauche, un enfant monté sur une estrade, et vêtu d'une tunique sans manches et d'un manteau, cherche à saisir cet écrit. Aux pieds de cette jeune femme est couchée une chienne avec un collier. Ce petit monument romain a été consacré, sous la protection des dieux Mânes, par CL. HERMIAS à sa femme CL. ITALIA qui avait bien mérité de lui, et qui est morte à trente ans. Par ces paroles écrites sur le rouleau : ΠΑϹΗϹ ΜΟΥϹΙΚΗϹ ΜЄΤЄΧΟΥϹΑ, possédant toute la musique, on voit que Claudia Italia réunissait beaucoup de connaissances et avait l'esprit très-cultivé; car on doit donner, ainsi que le fait observer M. Raoul-Rochette (2), au mot de musique une acception beaucoup plus étendue que celle que nous lui accordons et que les idées qu'il réveille en nous. Sous celle que s'en faisaient les anciens, n'était pas seulement comprise la musique proprement dite, mais encore toutes les connaissances et les talens qui formaient une éducation complète. L'inscription en grec engagerait à croire qu'Italia connaissait la littérature grecque aussi bien que celle des Romains; et d'après les griffons consacrés à Apollon, qui servent de supports aux bras du siége, quoique ce ne soit

(1) *Corr. arch.*, t. V, p. 161.

(2) *Mon. inéd.*, t. I, p. 237, note 3.

qu'une présomption un peu vague, ces animaux fantastiques ayant été employés sans intention pour l'ornement d'une foule d'objets, il ne serait peut-être pas trop hasardé de penser que Claudia comptait la poésie parmi les arts qui faisaient dire d'elle qu'elle possédait toute la musique, qui n'eût pas été complète si la poésie n'en avait pas fait partie. Visconti (1) pense, ce qui rentre dans la même idée, que ces griffons indiquent qu'on la regardait comme une nouvelle Muse, et c'est aussi l'opinion des académiciens d'Herculanum (2). L'enfant ou le jeune homme près d'elle, probablement son fils, semble lui demander le rouleau, peut-être le recueil de ses œuvres qu'elle tient; et ce pourrait être une manière d'indiquer que par ses dernières volontés elle le lui a laissé. La *sphæra* ou ballon qu'on lui voit à la main était comme l'on sait, un des jeux favoris de la jeunesse; et cette femme est morte trop jeune pour que son fils ne fît pas encore ses délices de ce jeu, bien qu'il sentît déjà le prix qu'il devait attacher aux ouvrages de sa mère. Aux pieds de Claudia est couchée une petite chienne, et les deux mots TYCHE DELICATA qu'on voit dans le champ du bas-relief, quoiqu'ils soient au-dessus de la tête de l'enfant, peuvent avoir rapport à ce petit animal, et ils rappelleraient que cette chienne, nommée TYCHE, était chérie de sa maîtresse. Ceci est d'autant plus probable que, dans l'anthologie grecque et dans la latine, on trouve des épitaphes en mémoire de chiens chéris de leurs maîtres. Ce monument, qui a fait partie de la collection Albani, a été publié par Winckelmann, *Mon. inéd.*, n° 187. Les inscriptions ont été données par Marini, *Inscr. Alb.*, p. 78, n° 70; par Morcelli, *Indicaz. antiq., etc.*, p. 146, 2e éd. de C. Fea. Il croyait que ce petit monument n'existait plus. On le trouve aussi dans les *Mon. antiq. du Mus. Napoléon*, t. IV, pl. 29. Ce bas-relief curieux est encore dans les magasins du Musée royal. [Haut. 0m,397 = 1 pi. 2 po. 6 li. — Larg. 0m,381 = 1 pi. 2 po. 1 li.]

331. ENFANT AVEC LA BULLA; double emploi, voy. 344.

332. CÉRÉMONIE DE LA CONCLAMATION, n° 182, pl. 154, *Luni*.

Il y a longtemps que ce grand bas-relief est au Louvre, où il faisait autrefois partie de l'ancienne salle des antiques, et il a été décrit par Maffei et Dom Martin, qui n'ont pas élevé le moindre doute sur son authenticité. Depuis quelques années il en a excité : Visconti semble même les partager, et l'on croit assez généralement que ce grand bas-relief, dont cependant la composition est belle et bien entendue, et où le caractère antique est en général assez juste, est une composition d'un artiste du XVIe siècle. En offrant la cérémonie de la Conclamation, qui faisait partie de celles des funérailles, il se sera aidé et heureusement inspiré, dans bien des parties, de ce que des productions antiques lui fournissaient de propre à son sujet, et, pour la plupart, ses emprunts sont adroitement faits; et ce ne serait peut-

(1) *Mus. Pio-Clém.*, t. V, p. 170. (2) T. VIII, pl. 22 (7).

être pas au moyen des costumes, ni même de la disposition de la cérémonie, qu'on parviendrait à reconnaître cette savante fraude. Ce serait plutôt par la manière dont sont employés certains accessoires qu'elle se découvrirait, et aussi par des inexactitudes qui n'auraient pas échappé à un sculpteur ancien. Il aurait représenté échevelées les femmes qui se frappent le sein, et il n'aurait pas laissé à découvert celui de la femme étendue sur son lit de mort; ce n'est pas dans les convenances de la décence romaine. Il n'eût pas attaché par une fibule sur l'épaule gauche le vêtement d'un des joueurs de trompette, et sa tête n'eût pas été ceinte de bandelettes, ce qui n'était pas dans les usages romains. On trouverait aussi que le lit, surtout les pieds, la manière dont il est garni, et son dossier en draperies comme le fond d'un appartement, ne sont pas dans le style antique. Il y aurait certainement encore à faire quelques remarques de détails, ne fût-ce que sur ces pantoufles, qui autoriseraient à croire que ce bas-relief n'est pas antique. Il est loin cependant d'être sans mérite, et l'on y retrouve l'imitation de bons modèles. Mais comme ce n'est qu'une imitation moderne, il devient inutile de pousser plus loin les observations et les recherches. — Ce bas-relief a été publié par Bouillon, t. III, bas-reliefs, *personn. rom.*, pl. 27, nº 1. [Haut. $0^{m},920$ = 2 pi. 10 po. — Long. $1^{m},997$ = 6 pi. 1 po. 10 li.]

Les funérailles des Romains étaient surchargées de cérémonies; aussi Lucien les plaisante-t-il sur l'ostentation et le luxe de leur affliction à la mort de leurs parens ou de leurs amis. Comme il est utile de les connaître pour l'intelligence de leurs monumens funèbres, sans approfondir ce sujet, dont plusieurs ouvrages, assez volumineux, tels que Lilio Gyraldi, Kirchmann, etc., traitent les diverses parties en tarissant, pour ainsi dire, les sources qui leur ont fourni tous leurs détails, nous allons passer en revue les cérémonies qu'on croyait nécessaires pour satisfaire les mânes des mortels et pour leur procurer un accueil favorable aux demeures éternelles. Nous ne parlerons pas des funérailles des empereurs célébrées avec une prodigieuse magnificence, ni de celles de ces Romains revêtus de hautes fonctions, dont la pompe funèbre était aux frais du gouvernement, ou qui, par leur immense fortune, obligeaient leurs héritiers à déployer un grand luxe. Nous ne nous occuperons principalement que des cérémonies funéraires pratiquées dans la plupart des familles aisées. Car, pour les Romains du commun et les pauvres, on les enterrait sans façon et on les jetait dans de grands puits, *puticula,* ou des fosses communes. Les vastes terrains qu'elles occupèrent longtemps hors de la porte Esquiline à Rome, et qui étaient devenus très-malsains, furent donnés par Auguste à Mécène, qui les changea en magnifiques jardins, riche accompagnement d'un somptueux édifice.

Lorsqu'un Romain, entouré de sa famille, était sur le point de quitter la vie, son plus proche parent le baisait sur la bouche pour recevoir son âme qui s'échappait avec son dernier soupir. Ses bagues lui étaient ôtées, et l'on fermait sa bouche et ses yeux, pour qu'il n'offrît pas un visage défiguré par les convulsions de la mort. On appelait alors plusieurs fois et très-haut le défunt par son nom, afin de bien constater qu'il n'existait plus; et on lui souhaitait le dernier adieu, *ave, vale, extremum vale.* C'était là ce qu'on nommait la *conclamation.* Aussi disait-on d'une affaire terminée ou sans ressource : *conclamatum est,* ce qui revient à notre *c'en est fait.* Le corps posé à terre était lavé, embaumé, ou du moins frotté de parfums ou d'huiles odoriférantes, par les *pollinctores,* partie des *libitinarii* chargés du temple et du culte de Vénus *Libitina,* déesse funèbre infernale, et qui a bien des rapports avec Proserpine. C'était à eux

aussi que les détails des pompes funéraires étaient confiés, et ils tenaient les registres mortuaires, où l'on n'était inscrit qu'en payant une petite pièce de monnaie. Le mort, revêtu de ses plus beaux habits, et, s'il avait été magistrat, de sa *prétexte,* était placé devant la porte de la maison ou dans le vestibule, les pieds tournés vers le dehors comme pour son dernier voyage, sur un lit, *lectus, feralis* ou *feretrum,* orné, selon sa fortune, de feuillages et de fleurs. S'il avait obtenu des couronnes ou d'autres récompenses, soit à la guerre, soit dans les jeux publics ou les concours littéraires, on les plaçait sur sa tête ou sur sa couche funéraire. C'est ce que rappellent les ornemens des bas-reliefs funèbres. Alors se faisaient entendre les complaintes, les éloges; on mettait dans la bouche du défunt une obole pour payer à Charon, le nocher des enfers, le passage de l'Achéron. C'était le *viaticum,* l'argent de route du grand voyage, et sans lequel on ne pouvait entrer et s'établir aux demeures infernales. Les mânes qui s'y seraient présentées sans pouvoir payer le droit de passage en étaient repoussées et erraient longtemps autour des tombeaux, et souvent, indignées d'être ainsi traitées; de bienveillantes *lémures* qu'elles eussent été, elles devenaient des *larves* effrayantes, les bons et les mauvais démons des Grecs, génies favorables ou contraires. Les anciens Romains étaient ordinairement enterrés dans leur maison, dont on les regardait comme les protecteurs, et de là vint sans doute le culte des ancêtres et des dieux Mânes. Ils prirent ensuite, des Grecs, l'usage de brûler les corps; mais ce ne fut que vers la fin de la république qu'il devint commun. Quelques anciennes familles tinrent même toujours à se faire inhumer, et Sylla, peut-être pour éviter que ses restes fussent insultés, fut le premier patricien de l'illustre famille Cornelia qui ordonnât que son corps fût brûlé. Mais sous les empereurs, cette pratique devint générale et ne fut plus abandonnée qu'au IV[e] siècle, où elle fut défendue par le christianisme. L'endroit où l'on enterrait les enfans morts avant d'avoir des dents se nommait *suggrundarium* et *bidental* du sacrifice d'une brebis, *bidens,* que l'on y faisait; on y élevait un autel et il devenait sacré.

Aux funérailles d'apparat, le corps était quelquefois exposé pendant huit jours pour les apprêts de la fête funèbre. Un jeune homme était chargé d'en écarter les mouches. Anciennement, la translation du corps avait lieu de nuit pour ne pas exposer les magistrats ou les prêtres à rencontrer le cadavre, dont la vue les aurait souillés; usage pris des Grecs et qu'en général l'on conserva pour les particuliers. Soit de jour, soit de nuit, on employait, de même qu'aux noces, un grand nombre de torches, *tædæ, faces,* et de cierges en cire, *cerei,* aux funérailles, dont même le nom *funus* vient des cordes, *funes,* qu'on enduisait de cire ou de suif, et qui allumées servaient aux cérémonies funèbres et à celles du mariage. La marche de la pompe et même les lamentations et les pleurs étaient réglés par des musiciens, *tibicines, titicines,* et par le son retentissant des flûtes et des trompettes, qui paraissent avoir été pour ces circonstances beaucoup plus grandes et plus fortes que celles de la musique ordinaire. La loi des douze tables ne permettait que dix trompettes aux funérailles; mais elle tomba en désuétude et leur nombre fut illimité. Pour ajouter à l'appareil des regrets et des larmes, des pleureuses à gages, *præficæ,* qui formaient à Rome une communauté dirigée par une pleureuse en chef, déchiraient l'air et les oreilles par leurs cris perçans; elles se frappaient le sein, meurtrissaient leurs joues, fondaient en larmes, s'arrachaient les cheveux, probablement postiches et qu'elles pouvaient remplacer, et se livraient à toute l'expression la plus vive du plus affreux désespoir. La première *præfica* dirigeait cette comédie de douleur et les pleurs de commande. C'était au milieu de ce concert ou de ce charivari funèbre que, dans des intervalles de silence, se débitaient, au son de la flûte, les *nenia,* le *lessus,* harangues funèbres ordinairement du style et du ton le plus emphatique et le plus exagéré, ce qui fit donner le nom de *nenia* aux bagatelles qui ne méritaient pas d'être écoutées et surtout d'être crues. Aux grandes

funérailles, une foule d'affranchis, d'esclaves, des histrions, des danseurs, des bateleurs joints au cortége ajoutaient à l'éclat et au vacarme, et souvent on en voyait un qui, par son costume, sa pantomime et ses paroles, rappelait le défunt et ses manières, tandis que ses parens et ses amis, en habits sombres de deuil, vêtus de simples tuniques sans ceinture, et souvent pieds nus, lacéraient leurs vêtemens, se couvraient la tête de poussière, frappaient leurs poitrines nues, et que les femmes échevelées se déchiraient les joues avec leurs ongles, ce qui cependant avait été défendu par la loi des douze tables.

Les corps étaient brûlés hors de Rome pour la salubrité de l'air et de crainte du feu, et c'était aussi pour que les magistrats et les prêtres ne fussent pas souillés par la vue ou par l'attouchement des cadavres. Cependant les vestales étaient enterrées ou brûlées dans Rome. Quelques familles, illustres par leurs services, jouissaient aussi de ce privilége, auquel elles ne renonçaient pas, mais dont elles n'usaient jamais. Les tombeaux des particuliers étaient ordinairement dans les champs, les jardins, au bord des routes, dans les lieux qu'ils avaient affectionnés, et c'était, pour ainsi dire, les peupler de bienveillans génies qui en devenaient les protecteurs. Une inscription sur un cippe indiquait l'étendue accordée à ces lieux de sépulture le long de la route et vers les champs. On en voit un de ce genre, encore en place, à Pompéi, au devant du grand tombeau de la prêtresse Mammia, et les inscriptions de ce genre sont très-communes. L'endroit où le corps était brûlé et renfermé dans le tombeau se nommait *bustum* (de *benè ustum*, Festus, p. 57, 7), et celui où l'on ne faisait que le brûler, *ustrina*. Ces deux mots ont la même étymologie, *urere, comburere*, qu'on retrouve aussi à celui de *buste* comme nous l'employons aujourd'hui, et qui indiquerait proprement une image destinée à orner un tombeau, un *bustum*, où a été brûlé le personnage qu'elle représente. Le *bustum* à Rome était un endroit du Champ de Mars consacré à brûler et à enterrer les empereurs; les *busta gallica*, dans la quatrième région, étaient les tombes des Gaulois tués par Camille, et Pline (l. II, c. 95) désigne par *busta urbium* les villes englouties auxquelles la terre avait servi de tombeau, et c'est ainsi qu'il eût appelée Herculanum et Pompéi s'il avait échappé au désastre qui les brûla et les ensevelit. La loi des douze tables, dans la simplicité de ses institutions, et pour éloigner le luxe, avait expressément ordonné de ne se servir, pour les bûchers, *rogus, pyra*, que de bois brut, et elle avait même défendu d'y employer la hache pour le polir et autrement que pour le couper. Mais on s'éloigna bien de ses sages décrets, et on finit par dresser les bûchers en bois rares; les bûches en étaient travaillées et polies; on alla même jusqu'à les orner de peintures.

Le cortége funèbre étant arrivé au lieu de la sépulture, le corps, sur son lit funéraire et porté sur le *feretrum* ou *capulum*, la civière, était placé sur le bûcher préparé à cet effet; on ouvrait les yeux du défunt, ses bagues étaient remises à ses doigts, on l'embrassait encore en pleurant, et on allumait le bûcher avec une torche en détournant la tête, dernier signe de ses regrets. Des parfums, la myrrhe, l'encens étaient jetés dans les flammes, ce qui cependant était défendu par la loi des douze tables; et on cite des funérailles où furent brûlées plusieurs centaines de livres des plus précieux aromates. On chargeait le bûcher de plats remplis de mets, *fercula, dapes*, et sur lesquels était écrit ce qu'ils contenaient, et on y jetait les habits, les bijoux du défunt, ses armes, ses couronnes, ses récompenses militaires, et comme présens ou hommages, *munera, dona*, des vêtemens, des bijoux de ses parens et de ses amis. Après avoir été sacrifiées aux dieux, les victimes étaient brûlées sur le bûcher, et c'étaient ordinairement les animaux qu'avait le plus aimés le défunt, soit pour sa nourriture, soit pour son agrément. Mais c'eût été trop peu d'honneurs pour les grands personnages ou pour les gens riches : il fallait à leurs mânes un sang plus précieux; elles se plaisaient à voir couler celui des gladiateurs combattant autour de leurs bûchers embrâ-

sés, comme autrefois autour de leurs tables de festin, et leur sang se mêlait au vin dont on arrosait les cendres du défunt. L'antiquité héroïque, l'*Iliade*, avaient donné des exemples de ces combats sanglans et de ces victimes humaines en honneur des morts. Les cendres et les ossemens étaient ramassés soigneusement avec une espèce de fourche ou de crochet, *furca sepulcralis*. Peut-être des crochets de bronze, assez communs dans les collections d'antiquités, à plusieurs longues dents recourbées, quelquefois ornés, et qu'on montait sur un manche, ont-ils servi à l'*ossilegium*, cérémonie qui consistait à retirer les os et les cendres, qui, mis dans une urne, assez souvent avec des parfums, étaient renfermés dans le sépulcre nommé *conditorium*, *cinerarium*, *tumulus et columbarium*, dont il sera question ailleurs. Ces urnes étaient ou en terre cuite ou en marbre, et souvent en verre. On en trouve beaucoup de cette dernière espèce dans les tombeaux de Pompéi. En 1812, nous en ouvrîmes un dans la rue des Tombeaux, où étaient plusieurs de ces urnes, dont deux, garnies de leur couvercle luté avec soin, étaient plus qu'à moitié pleines d'un liquide que l'analyse chimique a fait reconnaître pour de l'eau. Dans l'une des urnes, elle était fortement teintée en brun par l'oxydation de fragmens d'instrumens et de clous en fer et en bronze mêlés avec les cendres et des ossemens brisés. Ces urnes, parfaitement lutées et dans des tombeaux entièrement à l'abri de l'air et des agens destructeurs, pouvaint conserver l'eau pendant des milliers d'années. Il ne sera pas inutile de rappeler que le mot *urna* indique proprement un vase destiné, quelle que soit sa forme ou ronde ou carrée, à renfermer des cendres. Il tire son étymologie d'*urere*, brûler, comme le mot *buste*, et ces acceptions funèbres sont bien loin de celles que l'on donne aujourd'hui aux urnes et aux bustes. Si l'on ne brûlait pas le corps, il était déposé dans un cercueil de pierre ou de marbre, *sarcophage*, avec ses habits, ses armes, sa parure, et il était descendu dans un caveau souterrain ou *hypogée*. Si l'on emploie indistinctement le terme de sarcophage pour toutes ces caisses funéraires en marbre, ce n'est pas qu'elles fussent de vrais sarcophages; car, à proprement parler, ce nom n'appartiendrait qu'aux cercueils faits de la pierre d'Assus en Troade, à laquelle on attribuait la propriété de consumer les corps en quarante jours, ce qui l'avait fait nommer *sarcophagus* ou mange-chair. La terre du magnifique cimetière ou *Campo Santo*, près de Naples, possède aussi, à ce qu'il paraît, en partie cette même qualité.

Lorsque le corps ou l'urne avait été placé dans le tombeau, le prêtre arrosait, pour les purifier, les assistans d'eau lustrale avec une branche d'olivier ou de laurier; la première *præfica* ou une autre personne les congédiait en leur disant : *ilicet* (*ire licet*), on peut se retirer, et *vale*, le dernier adieu, et l'on mettait les inscriptions sur les cippes ou sur les monumens. Rentrés à la maison du défunt, ceux qui l'avaient accompagné à sa dernière demeure se purifiaient en passant par le feu (*suffitio*) ou en s'arrosant avec de l'eau. Des cérémonies du même genre avaient aussi lieu pour la maison, qui était balayée avec une espèce particulière de balais, *ecverræ*, *everræ*; on se servait aussi de quelque os du défunt qu'on lui avait enlevé avant de le brûler, et qu'on enterrait en un endroit secret de la maison; un os retiré du bûcher avait aussi la vertu de la purifier. Le lieu où le corps avait été renfermé devenait sacré. Neuf jours après les funérailles était offert un sacrifice, le *novendiale*, qui terminait les longues cérémonies funèbres. Le tombeau était orné de fleurs, de guirlandes, de bandelettes qui le mettaient sous la protection des dieux. Souvent l'on élevait en avant un petit autel pour les libations et pour brûler des parfums, et l'intérieur du monument était éclairé par des lampes, du soin desquelles un gardien était chargé. Quelquefois on y offrait aux morts un repas funèbres, le *silicernium*, composé de fruits, de laitues, d'œufs placés sur le tombeau et destinés aux mânes. La famille se réunissait aussi à des banquets funéraires, et l'enceinte de tombeaux de Pompéi offre des lits de table, *triclinia*, en maçonnerie qui servaient à cet usage. Le deuil était porté par les femmes, pour

leur mari, ou pour leur père et leur mère, pendant dix mois, et il ne se prolongeait pas au delà d'un an. Les inscriptions nous montreront fréquemment que l'on faisait, de son vivant, construire son tombeau pour soi et pour sa famille, et que ses affranchis et leur postérité y avaient leur place, et nous verrons que de terribles imprécations étaient lancées contre les impies qui en auraient violé l'asile sacré ou troublé le repos. Il y aurait à donner encore sur les monumens funèbres bien des détails qui trouveront leur place dans d'autres articles.

333. CONCLAMATION, n° 459, pl. 153, *marbre*.

Ce bas-relief funèbre, composé de vingt-trois personnages grecs, comprend plusieurs scènes. Il ne se borne pas à nous rappeler la cérémonie de la conclamation ou des derniers adieux qu'adresse à cette jeune femme, couchée sur le lit où elle vient de rendre le dernier soupir, sa famille désolée qui l'entoure. Il nous la présente encore au moment où elle vient d'être mère, et nous y suivons les premières années de son fils. C'était une manière d'indiquer qu'il lui avait survécu, et une peut-être aussi de faire connaître la mort prématurée de cet enfant, que nous ne verrons pas quitter la robe de l'enfance et se revêtir de la *prétexte*, celle de l'adolescence. Dans la première partie de cette longue composition, qui commence sur la droite du spectateur (1), assise sur un siége et son manteau replié sur sa tête, cette jeune femme se soutenant sur sa main droite, et rapprochant sa main gauche de sa bouche, paraît dans l'accablement; elle vient de mettre au monde un fils que lui présente une de ses amies, ou peut-être celle qui a facilité ses couches, une *obstetrix*, sage-femme. La manière dont son manteau est noué autour de ses reins semble indiquer et son emploi et la peine qu'elle s'est donnée. Mais peut-être serait-ce aussi un personnage d'une tout autre importance. Puisque dans cette composition l'allégorie ou des idées mythologiques ont été introduites à côté de la réalité et que nous voyons deux Parques, sous la figure de jeunes filles, tracer sur un globe l'horoscope de cet enfant, il n'y aurait pas d'invraisemblance à admettre qu'une des déesses Ilithyies soit venue au secours de cette jeune femme et qu'elle l'ait délivrée. Au reste, ceci n'est qu'une conjecture, mais elle ne laisse pas d'être motivée. Derrière la jeune mère sont deux femmes, dont une tient un morceau d'étoffe pour envelopper l'enfant. Le vieillard assis, la tête recouverte de son manteau, dans l'abattement, et le jeune homme appuyé sur le dos de son siége, doivent être le père et le frère de la défunte. Au pied de son lit, dans l'attitude consacrée à l'affliction, la tête sur la main gauche, sont sans doute sa mère, jeune encore, et son mari, qui jette sur elle de tristes et derniers regards. Cette femme a peut-être perdu la vie peu de temps après ses couches, et le grand vase près du lit où elle est exposée a servi et aux ablutions du fils, et aux ap-

(1) La longueur de ce bas-relief et le nombre des figures ont forcé de le diviser sur la planche en deux parties, dont la plus petite est la première, qu'on doit, en suivant cette composition, supposer à la fin, à notre droite, de la grande partie supérieure.



prêts des funérailles de la mère. Des sept femmes près de sa couche funèbre, trois à demi-nues se livrent au plus violent désespoir, et troubleraient par leur vacarme la tristesse profonde de cette lugubre cérémonie. L'une s'arrache les cheveux, les autres, levant les bras vers le ciel, semblent lui reprocher leur malheur. Il est bien à croire que cette douleur n'est pas aussi sincère qu'elle voudrait le paraître, et que ce sont des pleureuses à gages. La vieille femme qui saisit le bras de l'une d'elles pourrait être ou celle qui dirige ces énergumènes, ou la nourrice de la défunte qui cherche à modérer leurs transports. C'est ici que se termine la seconde scène du bas relief, la conclamation, scène de regrets et prélude des funérailles. Les quatre derniers personnages sur notre gauche nous en offrent une toute différente : l'enfant y reparaît avec sa simple tunique sans ceinture; il reçoit, debout et avec l'expression du respect, de l'attention, les premières leçons d'un vieillard assis sur un pliant, et qui, le regardant avec intérêt, lui apprend à lire. Deux jeunes gens sont derrière l'enfant; l'un tient une petite corbeille garnie d'une anse. Ce sera probablement un jeune pédagogue qui accompagne à l'école le fils de famille, et qui porte ce dont il peut avoir besoin pour le temps qu'il passera hors de la maison paternelle. On voit que ce curieux bas-relief, qui n'avait pas encore été considéré sous ce point de vue, offre un triple intérêt : la naissance de l'enfant, la mort de sa mère et l'éducation du fils, dont la naissance a peut-être coûté la vie à celle qui la lui a donnée. Au reste, ce monument, bien composé et probablement d'après un bon modèle, est d'une très-médiocre exécution. Il n'y a que peu de restaurations : le bras droit du vieillard à l'extrémité de gauche, le genou droit du pédagogue ainsi que la main droite avec la moitié de l'avant-bras de celui qui est près de lui, et la main droite de la première pleureuse à droite. — Ce bas-relief, de la Villa Borghèse, a été publié par Bouillon, t. III, bas-reliefs, *personn. rom.*, pl. 27, n° 2. [Haut. 0^m,379 = 1 pi. 2 po. = Larg. 1^m,632 — 5 po. 3 li.]

334. Femme romaine appuyée sur un cippe, n° 81, pl. 180, *marb.*

Ce qui nous reste de ce bas-relief, qui, d'après les proportions de la femme, a pu être considérable, et que la manière dont elle est traitée annonce avoir été d'une bonne sculpture romaine, fait regretter qu'il ne nous soit pas parvenu dans son intégrité. La coiffure de cette femme abandonnée à ses réflexions, et son costume, la placent au IIe siècle de notre ère, et on les retrouve à des têtes et à des statues d'impératrices du temps des Antonins; la sculpture par son style ne démentirait pas cette époque. Les bras, la draperie et ce qui existe de la tête sont d'une belle forme et d'un bon travail. Il est fâcheux que le nez, le front, le haut en avant de la coiffure et les doigts de la main gauche aient disparu. Une colonne dans le fond indique probablement un grand temple. Le cippe sur lequel cette femme s'appuie est dû à une restauration. On ne saurait dire précisément à quel genre de monument appartenait ce beau fragment; mais il est à présumer qu'il faisait partie de quelque grande composition funèbre. — Bouillon,

t. III, bas-reliefs, *personn. rom.*, pl. 29. [Haut. 0^m,740 = 2 pi. 3 po. 4 li. — Larg. 1^m,668 = 5 pi. 0 po. 8 li.]

335. Femme assise, n° 25, pl. 180, *marbre*.

Assise sur un siége, à pieds tournés, sans dossier, cette femme, dans le costume grec, et qu'on peut croire une prêtresse, prépare des guirlandes; peut-être est-ce pour la statue aux pieds de laquelle on la voit, et dont on n'aperçoit que les jambes; peut-être en ornera-t-elle un tombeau. Ce qui reste de ce bas-relief ne suffit pas pour faire déterminer le genre du monument dans la décoration duquel il entrait. Mais il est à présumer qu'il faisait partie d'une composition considérable, où cette femme tressait des guirlandes, soit pour des fêtes, des festins, soit pour des funérailles. Auprès d'elle, deux petites figures représentent des statues : l'une, fort remarquable, est un squelette humain. La corruption du paganisme avait introduit, surtout chez les Égyptiens, l'usage de ces figures, souvent à ressorts, dans les repas, pour exciter à la jouissance des plaisirs de la vie, par la pensée de sa brièveté. Il est très-rare de voir des squelettes dans les bas-reliefs antiques. Un de ceux des curieux tombeaux découverts à Cumes, près de Naples, par mon ami le chanoine Iorio qui les a publiés, en offre trois qui dansent; il y en avait aussi un qu'une femme ornait de bandelettes, sur un pilastre des tombeaux de Pompéi. Les guirlandes faisaient un des ornemens des festins. On les croyait propres, par leurs parfums, à préserver de l'ivresse ou à la rendre plus douce. Le nez, le haut de la tête, la main gauche de la femme et la partie supérieure de la guirlande sont restaurés. — Bouillon, t. III, bas-reliefs, *personn. grecs*, pl. 24. [Haut. 0^m,650 = 2 pi. — Larg. 0^m,352 = 1 pi. 1 po.]

Ces squelettes représentaient les Larves ou les Mânes, les corps abandonnés par les âmes que l'on croyait errer près des tombeaux, nos revenans; mais ce n'était pas sous cet emblème que les anciens représentaient la mort, qu'ils n'offraient pas sous une image repoussante : ils étaient l'image véritable du corps privé de la vie, de l'âme, mais non de la mort, dont la figure allégorique était celle du Sommeil (la Mort, θάνατος en grec, frère jumeau du Sommeil, *Il.* Ξ, v. 231; Π, v. 672; Paus., *Lac.*, c. 18, 1), représenté, sur le coffre de Cypsélus, dormant avec son frère les jambes croisées, l'un blanc et l'autre noir, dans les bras de la Nuit, Paus., *Él.* 1, c. 18, 1. On ne trouve ni squelettes ni larves sur les anciens tombeaux des Grecs, et ce ne fut que très-tard qu'ils prirent les idées des Romains. Dans Pétrone, au repas de Trimalcion, on voit paraître un squelette en argent. Les Grecs n'élevèrent jamais non plus de temples à la mort. Les habitans de Gadès (Cadix) étaient les seuls peuples chez qui elle eût un autel; mais ils n'étaient pas grecs. Ce culte y avait sans doute été porté par les Phéniciens, qui adoraient la Mort ou Pluton sous le nom de *Mouth*. Et d'ailleurs, comme Gadès était regardée par les Grecs comme le bout du monde sur les bords de l'Atlantique, où étaient les îles Fortunées, séjour des âmes, il était naturel d'y placer le siége du culte de Pluton ou de la Mort. — On comparait la durée de la vie à celle des fleurs, et les guirlandes avaient un sens allégorique : aussi recommande-t-on dans les inscriptions d'orner chaque année les tombeaux de guirlandes de fleurs. — Voy. les *Dissert.* de Lessing et de Herder, sur les manières dont les anciens ont représenté la Mort, vol. II et IV du *Recueil de Jansen*.

336. BANQUET FUNÈBRE, n° 33, pl. 160.

Ce bas-relief, dont la composition est beaucoup plus agréable que ne le sont ordinairement celles de ce genre, faisait sans doute l'ornement d'un petit monument funèbre. Un homme d'un certain âge et une jeune et belle femme, probablement deux époux, sont à demi-couchés sur un lit de repos à dossier rembourré, garni d'épais coussins et entièrement semblable à nos canapés, mais plus élevé, et dont les pieds sont d'une forme très-singulière (1). Tous les deux, dans un costume léger, ont le haut du corps à découvert jusqu'à la ceinture. La femme, se rapprochant de son mari, veut le serrer entre ses bras; et, autant que l'on peut le voir d'après l'état du marbre, il la regarde avec une gravité qui contraste avec l'abandon de cette jeune femme. Il est à regretter que toute la tête de celle-ci et le haut de celle de l'homme, à partir des yeux, soient modernes. De la main, le mari tient une couronne; il avance la droite pour recevoir un vase que lui présente une jeune esclave debout près d'une table ronde à trois pieds, *mensa tripus*, à têtes et à pattes de lion, et sur laquelle devaient être divers objets que l'on n'y voit plus. Des deux côtés du lit, à la tête et au pied, deux femmes debout, vêtues d'une longue tunique et d'un manteau, et dans l'attitude du respect, tiennent l'une un vase, l'autre une couronne et une guirlande. Au reste, il est bien à présumer qu'il en était ainsi autrefois, mais aujourd'hui ces accessoires, c'est-à-dire le vase et la guirlande, sont modernes, ainsi que les mains qui les tiennent. Cependant il existait un petit morceau de l'extrémité de la guirlande qui a suffi pour en motiver la restitution. La tête de la femme est aussi moderne. Auprès de la table sous le lit est une corbeille mince, élevée, à couvercle et en sparterie; on pourrait bien l'appeler une *ciste*, mais il est fort douteux que c'en soit une, et ce sera probablement la corbeille qui renfermait les fruits et les gâteaux destinés à ces légers repas, ou à ces collations funéraires, simulacres de banquets. Au reste, ne paraîtrait-il pas qu'ici, comme dans d'autres de ces

(1) Cette forme est si extraordinaire et si bizarre, que je n'ose qu'à peine exprimer mon idée à cet égard, et il y a toujours une sorte de témérité à vouloir rendre compte et à donner une explication de ce qui en est peu susceptible, et qui dépend ordinairement du goût ou du caprice de l'ouvrier. Que de choses pour faire de vilains pieds de lit d'une hauteur démesurée, portés sur une plinthe isolée et qui semblent se composer d'une demi-sphère et d'un plateau. Ne se pourrait-il pas que ce fussent des vases, dans lesquels on plaçait les pieds et qu'on remplissait d'eau pour se garantir de certains insectes, tels que les punaises, les fourmis ou d'autres qui ne volent ni ne sautent, et n'en sont pas moins difficiles à éviter. S'ils ne se noyaient pas dans le vase inférieur on pouvait espérer qu'ils n'échapperaient pas au second qui était plus grand. Dans plusieurs pays on prend encore cette précaution contre les fourmis pour les orangers en caisse. Il me semble que cette explication motive assez cette forme rare de pieds de lit; à moins qu'on ne voulût supposer que ces larges parties saillantes servissent de marche-pied pour monter sur le lit élevé. Mais j'inclinerais beaucoup plus pour les vases exterminateurs des fourmis ou d'autres insectes du même genre.

compositions funèbres, on a tenté, en quelque sorte, l'apothéose des défunts, et ces deux personnages ne donnent-ils pas l'idée de Mars et de Vénus? Si notre monument portait une inscription, peut-être les noms nous feraient-ils entrevoir quelque motif de cette composition adulatrice, si tant est du moins que ma conjecture ait quelque probabilité. — Bouillon, t. III, bas-reliefs, *personn. grecs*, pl. 25. [Haut. $0^m,622 = 2$ pi. 3 po. — Larg. $0^m,541 = 1$ pi. 8 po.]

337. Banquet, n° 45, pl. 161.

Vêtu de la robe légère sans manches que les Romains recherchés mettaient pour les repas, et, qu'empruntant un mot grec, ils appelaient *synthèse*, ce jeune homme à demi-couché, s'appuyant mollement sur un coussin, tient de la main gauche une coupe profonde; le geste de sa main droite indiquerait qu'il va parler. Les murs de son appartement, couverts d'une tenture à grands plis relevés, et d'amples draperies tombant de son lit de repos, devaient donner à tout l'ensemble un aspect de luxe et de mollesse. Près de lui un jeune échanson, *pocillator, pincerna*, couvert d'une tunique très-courte à ceinture, les jambes et les pieds nus comme un esclave, est prêt à recevoir ses ordres. Il va prendre un vase sur la table ronde à trois pieds qui est à côté du lit et que couvre différens objets, entre lesquels sont une grande coupe et un vase, peut-être en verre, et à peu près de la forme de nos carafes. Les petites figures, d'une sculpture simple et naïve, sont bien d'attitude et de proportion, et il est à regretter qu'elles ne soient pas mieux conservées. — Bouillon, t. III, *cip. et inscr.*, pl. 2, n° 39. [Haut. $0^m,758 = 2$ pi. 4 po. — Larg. $0^m,536 = 1$ pi. 1 po. 2 li.]

338. Banquet funèbre, n° 519, pl. 155, 250, *cippe et bas-rel.*

L'inscription qui nous aurait appris à qui avait été consacré ce joli cippe en a disparu, et il n'en reste que quelques lettres. Les ornemens de ce monument sont agréablement disposés et rentrent un peu dans le genre de l'arabesque. Aux angles de la face antérieure, des Néréides à longue queue de poisson qui est double pour garnir les deux côtés de l'angle, supportent sur leur tête un aigle tenant élevée en son bec une couronne d'où s'élancent de grands feuillages et des épis de blé; si ce sont des emblèmes, ils pouvaient attirer sur cette urne funèbre la protection de Neptune, de Jupiter et de Cérès. Sur les faces latérales, terminées de l'autre côté par un pilastre ionique cannelé, s'élève le laurier d'Apollon, au pied duquel sont deux oiseaux qui paraissent des cygnes. A la face antérieure, au-dessus du cartel qui contenait l'inscription, une guirlande de fruits et de vigne, partant du haut des masses de feuillages, ombrage un jeune homme à demi-couché sur un lit de repos à dossier, et une jeune femme assise au bord du lit et qu'il rapproche de lui. Elle a les pieds sur un marche-pied, et près d'eux est une table ronde à trois pieds qui porte plusieurs objets qu'on ne saurait déterminer. L'un et l'autre de ces jeunes époux sont nus jusqu'à mi-corps, et le mari tient à la main gauche une coupe. Il serait à désirer

que cette gracieuse composition ne fût pas en si mauvais état. — Bouillon, t. III, *cip. et inscr. sép. rom.*, pl. 5, n° 74. [Haut. du cippe 0m,690 = 2 pi. 1 po. 6 li. — Larg. 0m,487 = 1 pi. 6 po.]

339. Banquet funèbre, n° 521 *bis*, pl. 155, 252, inscr., pl. xix, 5 fig., *cippe et bas-relief*.

Nous savons par une inscription latine que le cippe élégant qui offre ce bas-relief avait été dédié, sous la protection des Mânes, à un Caius Licinius primigenius, affranchi de Caius Licinius, et à Licinia Hygia, affranchie du même Licinius. Il est à croire que c'étaient deux époux qui avaient été ensemble esclaves du même maître, de l'illustre famille consulaire Licinia, et que l'un et l'autre avaient pris son nom. Deux colonnes à cannelures en spirales et à chapiteaux de fantaisie en feuillages encadrent la face antérieure du cippe. Les colonnes qui répondent à celles-ci aux deux autres angles du cippe sont à cannelures droites et les chapiteaux n'ont qu'un rang de feuillages avec leurs baies; les autres en ont deux. Des guirlandes de fleurs suspendues au haut des colonnes de la face antérieure entourent de trois côtés le cartel de l'inscription et le bas-relief. Les figures, qui n'ont jamais été que très-médiocres, sont en mauvais état; la composition ressemble à celle que nous venons de voir; mais la pose de la femme est différente, et elle paraît tenir une grande guirlande. Comme à l'ordinaire, une table ronde à trois pieds portant trois coupes est à côté du lit de repas, dont trois côtés sont garnis de dossiers élevés et qui semblent rembourrés et à carreaux. Sur les faces latérales, des lauriers laissent voir, à travers leur feuillage, des oiseaux. Ce cippe, selon Gruter, avait passé de l'église de la Minerve dans le palais du cardinal de Carpi; il a fait partie depuis de la collection Jenkins, qui avait recueilli en Italie un assez grand nombre de jolis monumens, tels que cippes, autels, urnes cinéraires, chargés d'inscriptions la plupart curieuses. Une partie de ces antiquités, autrefois placées dans la villa de Sixte Quint, ont été publiées dans plusieurs ouvrages d'antiquaires célèbres. Visconti, dans ses œuvres diverses, en donne, avec de très-courtes notes, cinquante divisées en cinq classes. Un assez bon nombre de ces monumens épigraphiques figurent aujourd'hui au Musée royal. Voy. Visconti, *op. var.*, t. I, p. 107; Boissard, t. IV, 101; Gruter, p. 982, 4. [Haut. du cippe 0m,704 = 2 pi. 2 po. — Larg. 0m,419 = 1 pi. 3 po. 6 li.]

340. Banquet, n° 552, pl. 156; inscr., pl. xxiii, 3 fig.

La composition de ce bas-relief sépulcral est bien entendue et assez agréable, et il est à regretter que l'exécution en soit aussi médiocre. Un homme à demi étendu sur un lit de table garni de coussins et orné d'une grande frange tient de la main gauche une coupe, et de la main droite il élève une couronne et va la poser sur la tête d'une femme, en partie voilée, vêtue avec dignité, et qui paraît en mettre beaucoup et se redresser pour la recevoir. Sa pose réfléchie, sa main gauche rapprochée du menton, an-

noncent une grave mère de famille; aussi n'est-elle assise que sur le bord du lit; sous ses pieds nus est un marche-pied; à côté d'elle est une petite table à trois pieds chargée de mets qu'on ne saurait distinguer. Derrière cette femme, une jeune fille, dans un costume simple, mais élégant, les cheveux longs, les bras nus, tient une cassette carrée ouverte et remplie probablement de parfums. De l'autre côté de cette scène d'intérieur de famille, un jeune esclave, échanson (*pocillator*), vêtu d'une tunique très-courte, serrée d'une ceinture, dispose des vases et mêle, sans doute, de l'eau et du vin dans un grand cratère, et il tient à la main droite un long sympule pour y puiser. Les vases sont placés sur un buffet ou plutôt sur un fourneau. L'on sait que les anciens aimaient les boissons chaudes, et les *thermopoles* où on les débitait étaient chez eux aussi fréquentées que de notre temps les cafés et les estaminets. La disposition de ces vases et de ce fourneau se retrouve dans les peintures antiques et dans les maisons de Pompéi. Le vase à large ouverture et à anses qui se rabattaient sur les bords est proprement, selon Festus, le *præfericulum* qui servait à mettre l'eau, quoique ordinairement nous donnions ce nom à des vases d'une autre forme et à long cou. Les peintures antiques offrent souvent de ces vases à large ouverture entre les mains des prêtresses qui y plongent une branche de laurier ou d'autres arbres, ce qui peut faire croire qu'ils étaient en usage pour l'eau lustrale. Des peintures présentent le vase, et dedans est la branche qui servait aux aspersions. Au-dessous du bas-relief on lit en grec le nom de Numenius, fils de Numenius, à qui ce petit monument était consacré. — *Col. Chois., Cat.,* n° 157; Bœckh, *C. inscr.,* t. I, n° 979; Bouillon, t. III, *cip. et inscr.,* pl. 2, n° 27. [Haut. 0m,561 = 1 pi. 8 po. 9 li. — Larg. 0m,438 = 1 pi. 4 po.]

341. Banquet, n° 583, pl. 157; inscr., pl. xxxii, 2 lig.

Ce bas-relief n'offre qu'une partie du monument funèbre que L. Olius Octavianus, dont le nom est en grec, s'était élevé de son vivant, ainsi qu'à ...., probablement sa femme, dont le nom a disparu avec le reste de l'inscription et du bas-relief sépulcral, qui n'offre plus que la moitié d'une figure d'homme sur un lit et une femme, assise au pied du lit, portant un voile qu'elle soulève, et vêtue de deux tuniques, dont une à manches courtes et larges. Au-dessous du lit, une petite figure de femme semble, de la main droite, élever une tablette; à sa taille on dirait que c'est une très-petite fille; mais il se peut aussi que ce soit une esclave qui, vu la bassesse de sa position, est représentée beaucoup plus petite que ses maîtres. On peut faire observer à la seconde ligne de cette inscription grecque les lettres NHM de MNHMEION, souvenir, monument, conjuguées ensemble, de même que NE de ΖΩΝΕΑΥΤΩ. — *Col. Chois., Cat.,* n° 230; Bœckh, *C. inscr.,* n° 1023; Bouillon, t. III, *cip. et inscr.,* pl. 2, n° 40. [Haut. 0m,189 = 0 pi. 7 po. = Larg. 0m,850 = 2 pi. 7 po. 6 li.]

312. Bustes funèbres romains, n° 507, pl. 158 ; I., pl. xix, 91.

Ce bas-relief, qui faisait partie d'un monument plus considérable, est remarquable par sa grandeur, ses bustes d'un assez bon travail et bien conservés, et par son inscription; mais il est bien à regretter que l'on en ait détaché et perdu celle qui autrefois, lorsque ce tombeau était à Rome au palais Cesi, se voyait gravée sur une des faces latérales. Cette belle inscription, dont le marbre n'existe plus, et qui ne se trouve plus que dans des recueils, tels que celui de Boissard, t. II, part. 3, pl. 76, et dans l'anthologie latine de Burmann, liv. iv, 230, est en quatorze vers acrostiches(1). Consacrée par un Julius Secundus à la mémoire de sa femme Cornelia Tyché et de sa fille Julia Secunda, elle apprenait le triste sort de ces deux femmes, qui périrent par quelque tempête dans le golfe de Léon. En leur érigeant ce monument, Julius Secundus donna à sa femme l'aspect de Cérès et à sa fille celui de Diane. Ces deux bustes, bien traités et d'un assez beau caractère, paraissent, par la coiffure élevée et en tresses de la mère, appartenir au IIe siècle de notre ère; ils sont soutenus par des feuillages qui pourraient être de l'ache, plante funèbre qui rappelait la triste fin d'Archémore ou Opheltès, mort aussi par hasard et par un trépas prématuré. L'on sait que lors de l'expédition des Argonautes, Archémore enfant, laissé un instant sur des feuilles d'ache, y fut tué par un serpent. Il y aurait quelque analogie entre cette mort imprévue arrivée lors d'une entreprise maritime et celle de ces femmes victimes d'une tempête sur mer. Ceci n'est qu'une conjecture; mais peut-être mérite-t-elle qu'on l'appuie (2).

(1) Voici cette inscription telle que la donne Boissard :

Ium datus est finis vitae jam pausa malorum
Vobis quas habet hoc gnatam matremque sepulchrum
Littore phosaico pelagi vi exanimatas
Illic ubi tagus et nobile flumen hiberus
Vorsum ortus vorsum occasus fluit alter et alter
Stagna sub oceani tagus et tirrhenica hiberus
Sic et enim duxere olim primordia parcae
Et nevere super vobis crudelia fata
Cum primum Lucina daret lucemque animasque
Et vitae diversa foret unaque lethi
Vobis porro una si trino de numine fati
Dicta dies lethi quam propagare suopte
Visum ollis tacito arbitrio cum lege perenni
Sisti quae cunctos jubet ad vadimonia mortis

On voit qu'en prenant la première lettre de chacun de ces vers hexamètres on doit former les noms Julius Secundus, et que cette inscription n'est pas donnée exactement par Boissard : le premier mot du dixième vers devrait être ut au lieu de et, et celui du onzième, nobis au lieu de vobis; au troisième, il y a phosaico pour phocaico. Il manque des mots dans plusieurs vers. Peut-être cette inscription, par l'ignorance de l'ouvrier, avait-elle été ainsi gravée sur le marbre qu'a copié Boissard, ou bien le marbre était-il très-altéré et l'aura-t-il mal lu. Mais Burmann a reproduit cette pièce d'une manière très-différente et telle qu'elle devait être; il a rendu clairs des vers qui n'étaient pas intelligibles.

Iam datus est finis vitae, jam caussa malorum
Vobis, quas habet hoc gnatam, matremque sepulcrum
Littore phocaico pelagi vi exanimatas :
Illic unde Tagus, et nobile flumen Hiberus,
Vorsum ortus vorsum occasus fluit alter, et alter,
Stagna sub oceani Tagus, et tyrrhenica Hiberus,
Sic et enim duxere olim primordia parcae,
Et nevere super vobis vitalia fila,
Cum primum Lucina daret lumenque, animasque,
Et vitae diversa dies foret una que lethi.
Nobis porro alia est trino de numine fati
Dicta dies lethi, quam propagare suopti,
Visum ollis tacito arbitrio cum lege perenni,
Sisti quae cunctos jubet ad vadimonia mortis.

(2) Un buste du Musée royal, n° 166, représente un jeune Romain dont le corps

Le fronton arrondi et à enroulement de ce monument offre un arc, un carquois, attributs de Diane, une torche, un rhyton ou une corne d'abondance, qui sont ceux de Cérès, et une roue qui rappelant ses voyages par toute la terre aurait peut-être des rapports avec les mystères et les initiations de cette grande déesse. Il se pourrait aussi que cette roue fût celle de la Fortune qui, bonne ou mauvaise, dispose de notre vie; ou bien ce serait l'attribut de Némésis, cette sévère déesse des enfers qui demandait aux morts le compte de leur vie et était leur juge suprême. Au-dessous des bustes, l'inscription latine divisée après la ligne de la dédicace, en deux colonnes, fait l'éloge de la beauté et de la douceur des femmes qu'ils représentent. Cornelia Tyché, femme de Secundus, avait la conduite la plus pure, et elle était d'une tendresse incomparable pour son mari et ses enfans. Elle vécut trente-huit ans quatre mois sept jours, dont onze ans avec son mari. Mais il semblerait qu'il doit y avoir quelque erreur dans ce dernier nombre. On peut remarquer qu'à la dernière ligne les deux N d'ANN sont conjugués. Nous voyons dans la colonne à notre gauche que Julia Secunda était d'une rare beauté, de mœurs très-douces et d'une instruction bien au-dessus de celle que l'on était en droit d'attendre de son sexe à son âge : car elle cessa de vivre à onze ans huit mois vingt jours. Mais comment alors sa mère n'a-t-elle vécu avec son mari Julius Secundus que onze ans? L'inscription ne paraissant pas fautive, il serait probable que Julia Secunda était fille d'une première femme de Secundus. — *Monum. antiq. du Musée,* t. IV, pl. 39. — Bouillon, t. III, bas-rel., *personn. rom.*, pl. 31. [Haut. 1^{m},164 = 3 pi. 7 po. — Long. 0^{m},929 = 2 pi. 10 po. 4 li.]

343. Buste, n° 509 *bis*, pl. 159, autel 251; inscr., pl. xix, 2 fig.

Petit cippe funèbre surmonté d'enroulemens et d'un fronton arrondi orné d'une couronne, consacré par Julia Isias à un de ses parens, dont le buste

sort d'un fleuron, de même que les bustes sujets de cet article. Ce genre d'ornement est très-rare ainsi disposé, et c'est ce que fait remarquer Visconti, *Mus. Pio-Clem.*, t. VI, pl. 147, au sujet d'un buste d'Antinoüs du Vatican, qui offre cette particularité. Ce grand antiquaire pensait que ce pouvait être, pour le jeune Bithynien, un signe de son apothéose, et qu'on le représentait alors sortant d'une fleur de lotus comme Horus et plusieurs divinités égyptiennes, ce qui caractérise aussi quelques divinités indiennes. Les feuilles de nos bustes et celles du jeune Romain ne pourraient-elles pas, ainsi que je l'ai indiqué, avoir quelque signification du même genre, et n'auraient-elles pas autrefois offert un caractère funèbre? Un buste du musée du Capitole, t. II, p. 80, donné comme un portrait de Salonine, femme de l'empereur Gallien, a le même ornement, qui pouvait faire allusion à la mort violente de cette vertueuse et vaillante princesse; et la conformité de l'ornement du buste de Salonine avec celui du jeune Romain m'a fait conjecturer que ce pouvait être Salonin tué dans sa tendre jeunesse. Le rapport qui se trouve entre la fin malheureuse et subite des deux femmes de notre bas-relief et celle de Salonine et de son fils, me confirmerait assez dans l'opinion que j'ai émise au sujet de ces feuillages et de leur signification funèbre.

nu est sculpté en bas-relief sur la face antérieure. L'agencement de ses cheveux plats indiquerait peut-être le temps des premiers empereurs. Ce cippe vient de la collection Jenkins. Visconti, *Op. Var.*, t. I, p. 106; Osann, *Syll.*, p. 376, n° 54. [Haut. 0m,704 = 2 pi. 2 po. — Larg. 0m,399 = 1 pi. 9 po. 9 li.]

344. Bustes, n° 536, pl. 158; inscr., pl. xix, 4 lig.

Ce monument funèbre grec porte une inscription; mais elle est fruste et incomplette, et on n'y peut plus lire le nom de la femme, à ce qu'il paraît fille d'un Alexandre, qui se l'était consacrée, ainsi qu'à son mari, dont le buste, de même que le sien, est sculpté sur ce marbre, qui semble être de la fin de la république romaine ou du commencement de l'empire, d'après la coiffure de ces personnages grecs vivant sous la domination romaine. La sculpture de ces bustes est très-ordinaire; mais elle ne manque pas d'un certain caractère. L'enfant porte au cou une *bulla*. Pline, l. xxxiii, c. iv, dit que ce fut Tarquin l'Ancien qui le premier en donna une d'or à son fils, qui, portant encore la *prétexte*, robe de la jeunesse, avait tué un ennemi. Cet ornement avait été emprunté aux Étrusques. On conserva l'usage de la bulla pour les enfans des chevaliers; ceux des Romains d'un rang inférieur portaient le *lorum*, bulle de cuir, *bulla scortea*, suspendue à une courroie de la même matière, ce qui ressemble beaucoup à ces amulettes ou à ces philactères que de tout temps, et dans tous les pays, on a portés au côté pour se préserver des maléfices, et qu'on y attache encore dans des contrées où, ainsi qu'on le voit en Italie, on a toujours cru aux sortiléges et à l'influence du *fascinus*, du *malocchio*, du mauvais œil, de la *iettatura*, le pouvoir de jeter des sorts. La bulla était regardée comme un préservatif, un talisman, plus encore que comme un ornement. Aussi d'après Varron (1), renfermait-elle une représentation obscène que l'on croyait des plus puissantes pour détruire les sortiléges; et cette opinion superstitieuse et bizarre est encore très-accréditée en Italie, non-seulement parmi le peuple, mais dans des classes élevées, et le commerce des bagues, et des bijoux en corail, en or, ou en d'autres matières, contre le *malocchio* et la *iettatura*, est très-lucratif, et les anciens y reconnaîtraient en partie les objets que renfermaient les bulles portées par les enfants et les généraux pour se garantir des maléfices (2). Les bulles d'or étaient ou à peu près sphériques ou lenticulaires. Celles que l'on a trouvées dans les fouilles des monumens ont environ deux pouces de diamètre; elles sont très-légères et garnies d'un anneau ou d'une belière pour les suspendre. Aux bulles de métal, l'intérieur est vide et quelquefois rempli de mastic qui donnait du soutien à ces feuilles très-minces et du genre de celles que les Romains appelaient *bracteæ*. — L'inscription de ce monument funèbre est en carac-

(1) De Ling. Lat. vi, 5. *Pueris turpicula res (id est, fascinum, veretrum) in collo quædam suspenditur.*

(2) *Fascinus imperatorum quoque, non solum infantium custos.* Pline, xxviii, 3, 7.



tères très-mal formés, et il y a des fautes d'orthographe : les mots ΤΩ ΑΝΔΡΙ ΚΑΙ ΤΩ ΥΙΩ sont écrits ΤΩ ΑΝΔΡΙ ΚΤΩ ΙΩ; les Ω ont la forme de W; dans le premier ΤΩ ou TW, les lettres sont conjuguées comme des monogrammes, et l'avant-dernier Ω semble être écrit comme un O, ou du moins c'est une espèce de carré fermé à côtés curvilignes concaves. Ce monument vient de la collection Choiseul, n° 176; — Bouillon, t. III, *cip. et inscr.*, pl. 2, n° 36. [Haut. 0m,325 = 1 pi. — Larg. 0m,460 = 1 pi. 5 po.]

345. BUSTE FUNÈBRE ROMAIN ÉBAUCHÉ, n° 421, pl. 127. Voy. 149.

346. BUSTES ROMAINS DU IIIe S. DE J. C., n° 4, pl. 124. Voy. 151.

347. GÉNIES FUNÈBRES ROMAINS, n° 48, pl. 191, *marbre*.

Ce grand bas-relief ornait autrefois la face antérieure d'un sarcophage. La coiffure de la femme à qui ce monument était consacré semble annoncer qu'elle vivait au IIIe siècle de notre ère. Des génies, n'ayant pour vêtement que leur légère chlamyde rejetée sur le dos, soutiennent d'une main son médaillon et de l'autre d'énormes guirlandes de feuilles de laurier renouées de larges bandelettes, et que supportent deux autres génies funèbres aux extrémités du sarcophage. Au-dessus de ces guirlandes, quatre grands masques tragiques pourraient indiquer que cette femme, dont le nom ne nous a pas été conservé, s'était exercée avec succès dans la poésie tragique. Nous ferons remarquer que deux des génies des tombeaux sortent de masses de feuillages que l'on peut croire de l'ache, et qui pourraient servir à confirmer l'opinion que j'ai hasardée dans un autre endroit, 342, p. 782. De même ici c'est peut-être un indice que cette femme, que son buste représente jeune, est morte à la fleur de son âge et d'une manière inattendue, peut-être subitement. Au-dessous du médaillon, un génie, probablement celui du sommeil ou de la mort, le sommeil éternel, abaisse sa torche près d'une femme à demi nue et qui, dans une pose gracieuse et consacrée à l'image du repos, s'abandonne au sommeil ou retrouve le repos éternel. Il est à présumer que c'est la jeune femme dont nous voyons le médaillon. Cette jolie composition, très-médiocrement exécutée, était sans doute une copie ou une réminiscence de quelque bonne sculpture originale. — Bouillon, t. III, bas-rel., *divinités*. pl. 13, n° 6. [Haut. 0m,530 = 1 pi. 7 po. 7 li. — Larg. 1m,977 = 6 pi. 1 po.]

348. GÉNIES FUNÈBRES ROMAINS, n° 396, pl. 191, *marbre*.

Deux génies nus, ailés, portent comme en triomphe une aigle romaine dans un médaillon; deux autres les accompagnent et tiennent des torches allumées, emblèmes des funérailles. Ceux-ci ont leur chlamyde sur le haut de la poitrine et sur le dos; les autres sont nus. Peut-être le sarcophage dont ce grand bas-relief occupait le devant était-il destiné à un guerrier que caractériserait l'aigle des cohortes romaines; et ces panthères qui vont

saisir les fruits qui s'échappent de deux grands cratères renversés pourraient indiquer qu'il était initié aux mystères de Bacchus. — Villa Borghèse. — Bouillon, t. III, bas-rel., *divinités*, pl. 11, n° 1. [Haut. 0^m,568 = 1 pi. 9 po. — Larg. 2^m,112 = 6 pi. 6 po.]

349. GÉNIES FUNÈBRES, n° 422, pl. 184, 253; pl. XVII, 10 fig.

Cette petite urne funèbre, dont la forme cylindrique n'est pas ordinaire, d'une grande simplicité, sans corniche qui la couronne, fut consacrée par SERVILIUS TYRANNUS à sa femme SERVILIA SYMPHERUSA, que son premier nom indique avoir été de sa famille, ou peut-être affranchie du même maître. Deux génies, qui semblent veiller à la porte d'un monument, leurs torches renversées, les jambes croisées et dans l'attitude du repos, déplorent la perte de cette épouse incomparable (INCOMPARAVILI pour INCOMPARABILI), ainsi que la nomme son mari. La fin offre une lacune : on y lit XXX, probablement 30 jours; mais le nombre d'années et de mois qu'a vécu Sympherusa n'existe plus. — Bouillon, t. III, *cip. et inscr. sép. rom.*, pl. 4, n° 63. [Haut. 0^m,336 = 1 pi. 0 po. 5 li.]

350. VIEILLARD ET FEMME PRÈS D'UN TEMPLE, n° 776, pl. 226.

Ce bas-relief, qui, par le caractère de son ensemble, et surtout par son architecture, tient aux bas temps de l'art, faisait partie du même sarcophage que celui qui est à côté sur la même planche 253, n° 733. Si l'on a cru pouvoir y reconnaître Homère entre l'Iliade et l'Odyssée, il se pourrait que dans celui-ci on eût voulu représenter Hésiode ou quelque autre grand poëte, peut-être Orphée et une muse, à la porte d'un temple richement décoré. Ces deux figures, d'un travail très-médiocre, montrent cependant, par leur pose et par l'ajustement de leurs draperies, que l'on n'avait pas encore perdu le sentiment des bons modèles, qu'on se les rappelait ou que l'on y avait recours. — Bouillon, t. III, *personn. grecs*, pl. 24. [Haut. 0^m,893 = 2 pi. 9 po. — Larg. 1^m,056 = 3 pi. 3 po.]

351. PERSONNAGES FUNÈBRES, n° 527, pl. 184 et 259, *Paros gris*.

L'urne cinéraire, ornée d'une élégante corniche en oves et en feuilles d'eau, qui offre ce bas-relief est cylindrique, ce qui n'est pas commun aux monumens de ce genre. Aux côtés du cartel, resté sans inscription, sont une femme drapée et un homme nu dans le costume héroïque, sa chlamyde rejetée sur le dos, ne couvrant que le haut de la poitrine. Sa coiffure est une espèce de bonnet sans forme précise, et qui n'est nullement d'accord avec le caractère héroïque du reste de la figure. L'un et l'autre de ces personnages debout tiennent un long bâton droit dont les deux extrémités sont pareilles. La femme a la main doite élevée; l'homme la gauche; ils tournent leurs têtes et leurs regards de côtés opposés et semblent parler. Nous ignorons absolument ce qu'ils peuvent représenter, et cependant il paraîtrait qu'ils devaient avoir quelque signification qu'un

autre plus heureux pourra découvrir. Entre cet homme et cette femme dort étendu à terre, les jambes croisées, la tête appuyée sur sa main droite, un amour, enfant ailé, génie du sommeil ou de la mort. Cette sphère, munie d'une espèce d'appendice indéterminé, élevée sur une colonne aux pieds de cet amour, est peut-être un Gnomon; mais nous sommes loin de le garantir, et nous le laissons dans le vague avec ces deux personnages, sans doute protecteurs de ce monument funèbre. — Bouillon, t. III, *cip. et inscr. sép. rom.*, pl. 5, n° 80. [Haut. 0m,501 = 1 pi. 6 po. 6 li.]

352. Génies funèbres, n° 780, pl. 192, *marbre*.

Deux femmes ailées, enveloppées en partie d'amples voiles qui les laissent à découvert jusqu'au-dessous de la ceinture, portent comme en triomphe à travers les airs un portrait de femme dans un grand médaillon. Les deux femmes, beaucoup plus petites, tenant des guirlandes aux extrémités de ce grand bas-relief, ne font pas partie de la composition funèbre et ne sont que comme décoration des angles du sarcophage. Au-dessous du médaillon, un vieillard dans sa barque la pousse à travers les eaux : est-ce une image de la vie, ou ne serait-ce pas plutôt le vieux Charon, le nocher des sombres bords, vers lesquels ces deux génies transportent cette femme au séjour des bienheureux. Sur le devant, l'Océan, au delà duquel étaient ces demeures fortunées et la terre qu'il entoure de ses eaux, tiennent, à demi couchés dans leur pose habituelle, la corne d'abondance qu'on leur voit ordinairement. Ce que l'on aperçoit au-dessous des jambes des génies semble des poissons à large corps, à longue queue et qu'on pourrait croire du genre des raies. Ces poissons marins seraient là comme emblème du voyage que les génies font faire aux âmes par delà les bornes de l'Océan. Par le travail du bas-relief et par le costume de la femme, ce monument appartient au IIIe siècle de notre ère. Nous avons vu qu'à cette époque la sculpture mêlait souvent dans ses compositions les idées païennes à celles des chrétiens, et nous ne serions pas éloigné de voir dans ces poissons l'indication d'un sarcophage chrétien, et l'on sait que le poisson, en général, ἰχθύς en grec, *ichthys,* était un emblème mystérieux des premiers chrétiens. Il en sera question ailleurs. — Bouillon, t. III, *divinités,* pl. 12, n° 4. [Haut. 0m,578 = 1 pi. 9 po. 5 li. — Long. 2m,197 = 6 pi. 9 po. 3 li.]

353. Génies funèbres, n° 493, pl. 192.

Ce grand bas-relief orne le devant d'un sarcophage formé de fragmens de monumens divers (1). Deux amours ou deux génies ailés portent un grand médaillon chargé de la tête de Méduse, gardienne inflexible des tombeaux. En y plaçant ainsi la partie la plus importante de l'armure de Minerve, n'était-ce pas les mettre sous la puissante protection de la déesse de la sagesse, des arts et des armes. Aux angles du sarcophage, des amours, aux pieds desquels sont leurs arcs, tiennent en main des bande-

(1) Voy. 87, 162, 163, 164, 176.

lettes sacrées. Au-dessous du médaillon, des corbeilles d'une forme élégante, et d'où s'échappent des fruits, sont des emblèmes de la mort fréquens sur les sarcophages, de même que les cornes d'abondance, symbole de la vie. L'avant-bras droit et une partie de l'aile gauche du grand amour à notre gauche, le bras gauche et une partie des ailes de l'amour à l'angle de droite, sont modernes, ce que nous ne marquons que pour satisfaire l'exigence de quelques antiquaires difficiles; car nous regardons comme assez inutile l'indication de restaurations insignifiantes de bas-reliefs d'aussi peu d'importance sous le rapport de l'art et sous celui de l'archéologie. — Villa Borghèse. — Bouillon, t. III, bas-rel., *divinités*, pl. 12, n° 3.

354. Grand vase en bas-relief ébauché, n° 612, pl. 155.

Si ce vase, destiné à faire l'ornement de la partie antérieure d'un cippe funéraire en marbre terminé par un fronton, eût été achevé, il aurait été très-beau; sa forme ovoïde est des plus élégantes, et les anses partant du dessous de son large orifice l'auraient bien accompagné. — Coll. Choiseul. — Bouillon, t. III, *cip. chois. grecs*, pl. 2, n° 11. [Haut. 0m,778 = 2 pi. 4 po. 9 li. — Larg. 0m,338 = 1 pi. 0 po. 6 li.]

355. Torse de Faune, n° 777, pl. 198.

Ce torse, débris d'une statue, n'est ici que par inadvertance.

355 A. Silène, n° 801 A, pl. 214 *quater, marbre.*

Par sa pose, par la manière dont il joue des deux flûtes, et par l'ajustement de la draperie qui le laisse presque entièrement à découvert, ce Silène ressemble beaucoup à celui qui accompagne Bacchus chez Icarius sur notre beau bas-relief du Musée royal, n° 121, pl. 123; et peut-être a-t-il fait partie d'une composition semblable à la nôtre. Cependant ce n'en aurait pas été une répétition ou une copie, ou bien on l'aurait reproduite dans le sens opposé : ici le Silène marche vers la droite, et dans notre bas-relief il se dirige vers la gauche. Le Silène du fragment est aussi beaucoup moins âgé, moins chauve que celui de l'autre monument. Sa tête est ceinte d'une bandelette au lieu de l'être d'une couronne de feuillages; et d'ailleurs il n'est pas encore, à beaucoup près, au même point d'ivresse que son vieux camarade, et il est bien plus d'aplomb sur ses jambes. — Inédit; en magasin. [Haut. 0m,256 = 9 po. 5 li. — Larg. 0m,115 = 4 po. 3 li.]

355 B. Faune et Silène, n° 801 B, *masq. de m.*, pl. 214 *quater.*

Ces têtes en médaillon n'ont rien de particulier; mais elles sont bien conservées et offrent de bons modèles du caractère de physionomie que l'on donnait à ces demi-dieux champêtres. Les oreilles pointues, les cheveux se dressant sur le front et se courbant en avant comme la touffe de poils des boucs et des chèvres, donnent à ce faune cet aspect sauvage et mutin que ne démentent pas ses yeux couverts et sa bouche, qui semble

faire retentir les bois des vallées et des montagnes des cris d'*evan, evhoé*, en honneur de Bacchus. Le *pedum* complète ses attributs. Silène, ici comme partout, paraît un bon et joyeux vieillard, un aimable convive. La bouche de ces masques était entr'ouverte pour laisser passer la voix et la respiration des acteurs. — Inédit; en magasin. [Diam. 0m,227 = 8 po. 5 li.]

355 C. Cupidon tenant une lyre, n° 801 C, *m.*, pl. 214 *quater*.

Sur ce marbre, qui n'annonce qu'un très-petit bas-relief, si ce n'est qu'un fragment, cet amour tient de la main droite le *plectrum*; il attend le moment de jouer de sa lyre, qu'il appuie sur une colonne ou un cippe. Cette petite figure est bien de pose, de dessin et d'exécution. La forme du marbre porterait à croire qu'elle pouvait être seule et qu'elle était encastrée comme ornement. — Inédit; en magasin. [Haut. 0m,160 = 5 po. 11 li. — Larg. 0m,128 = 4 po. 9 li.]

355 D. Bacchante, n° 801 D, *marbre*, pl. 314 *quater*.

D'après la manière dont sont traitées les mains et les draperies de ce reste de figure de femme, on voit qu'il devait appartenir à quelque belle bacchante ou à une prêtresse de Bacchus. Son ample costume ferait croire qu'elle assistait à quelque grave cérémonie, et elle y était dans une attitude remplie de dignité. Elle était vêtue d'une longue tunique relevée et serrée sous le sein par une ceinture; un grand manteau l'enveloppait en partie, et un pan retombait à larges plis de son bras gauche. Une petite nébride assujettie par la ceinture complétait le vêtement de la prêtresse du dieu de Nysa. Le thyrse qu'elle tient devait être très-long; de distance en distance il est orné de cercles et de losanges, qu'on peut supposer des compartimens de diverses couleurs et dorés, et il n'est pas ordinaire d'en voir de si riches entre les mains des bacchantes. Quelques bandelettes qui flottent près de l'épaule gauche de celle-ci témoignent assez que la pomme de pin qui terminait ce thyrse était très-forte, peut-être entourée de fleurs, et renouée de bandelettes comme aux jours de pompe solennelle. L'ajustement de cette petite nébride, qu'on retrouve à des statues de bacchantes, me ferait penser que, disposée ainsi, cette peau de chevreau était moins un vêtement qui servait à couvrir celle qui la portait, qu'une sorte de signe distinctif et un ornement particulier du costume bachique. Cette nébride ne devait être, pour ainsi dire, que commémorative, et elle ne faisait que reporter aux temps anciens où, faute d'étoffes, l'on était véritablemens vêtu de peaux de bêtes. C'était ainsi que les vases en forme de cornes d'animaux et ornés de têtes variées, que l'on voit dans nos collections, n'avaient, pour la plupart, jamais pu servir à boire, et que ce n'étaient que des souvenirs des véritables cornes d'animaux qui servaient de vases avant que l'on en eût fait en terre ou en métal; et c'est ainsi qu'à présent même la bande étroite quadrillée que portent en sautoir les troupes écossaises ne font plus que rappeler leurs anciens plaids si pittoresques, et que nos hausse-cols militaires ne sont plus que de faibles traces de nos antiques cuirasses. Il peut en avoir été de

même de ces petites nébrides, extraites, en quelque sorte, des anciens vêtemens en peaux, de même que le *lorum* des bas temps de l'empire romain, employé aussi comme la bande écossaise, ne servait qu'à réveiller l'idée de l'ample et magnifique toge des beaux temps de la république et de l'empire. Notre fragment a dû faire partie d'un assez grand bas-relief, et peut-être n'était-ce qu'une figure isolée, telle que celles que l'on voit souvent orner des compartimens de l'architecture. La bordure semble indiquer un monument soigné dans toutes ses parties. — Inédit; en magasin. [Haut. 0^m,340 = 1 pi. 7 po. — Larg. 0^m,310 = 11 pi. 5 po.]

355 E. Canthare et Ciste mystique, n° 801 E, *m.*, pl. 214 *quat.*

On ne voit pas trop quelle était la forme du petit monument dont ce fragment faisait partie, et comment s'ajustait dans l'ensemble ce pilastre surmonté d'un carré long. Peut-être provient-il de quelque grand siége consacré à Bacchus, dont ce tympanon, ce thyrse sont les symboles sacrés, de même que le canthare et la ciste entr'ouverte d'où s'élance un serpent, emblèmes si fréquens sur les monumens bachiques, et dont nous avons si souvent parlé. — Inédit; en magasin. [Haut. 0^m,263 = 9 po. 9 li. — Larg. 0^m,260 = 9 po. 7 li.]

355 F. Jeune Homme portant une Femme, n° 801 F, *marbre*, pl. 214 *quater*.

Ce bas-relief romain, ou plutôt ce fragment d'une composition qui peut-être était considérable, est embarrassant, et même, en ayant recours aux avis de savans amis, je n'ai pas encore pu parvenir à en déterminer le sujet. Quel peut être ce jeune homme vêtu d'une large tunique recouverte par une toge dont un pan voile en partie sa tête, et qui, paraissant faire partie d'une pompe solennelle, porte une femme sur son épaule gauche? J'avais d'abord pensé que ce pouvait être une de ces cérémonies où l'on purifiait dans les eaux de quelque rivière ou d'une fontaine les statues des divinités, comme cela se pratiquait à Rome pour Cybèle, dont on lavait la statue dans le fleuve Almon. La même cérémonie se célébrait aussi en honneur de Junon. Mais ces fêtes n'étaient pas consacrées au deuil, et pourquoi ce jeune homme aurait-il cette expression de tristesse? Et d'ailleurs des statues eussent été un peu lourdes pour être portées ainsi, et l'image même de Cybèle n'était qu'une pierre noire et presque informe, ce qui ne ressemble pas à la demi-figure que porte ce jeune homme. Mais peut-être (je ne donne, au reste, ceci que comme une conjecture) ce fragment a-t-il fait partie d'une cérémonie funèbre, d'une pompe des funérailles où, chez les Romains, on portait comme en triomphe les images en cire des personnages dont s'honoraient les familles. Elles devaient être légères, et il était facile de les soutenir sur son épaule. Il est cependant plus probable qu'on se servait à cet effet de brancards, *fercula;* mais il ne serait pas impossible que quelquefois on eût dérogé à l'usage ordinaire, et que des jeunes gens, comme celui de notre fragment, eussent chargé

leurs épaules des images de leurs ancêtres. Celle-ci, quoique mutilée, permet, d'après une main conservée et d'après le costume, d'y reconnaître une femme. La partie inférieure de cette figure se termine de manière à faire croire qu'elle n'a jamais eu de pieds; et il se pourrait que lorsque ces images offraient plus que le buste, on eût négligé de faire les pieds, et que dans le *tablinum,* où on les plaçait, on eût masqué le bas par quelque draperie. Mais, comme je l'ai déjà dit, ce ne sont là que des conjectures, et je laisse à d'autres plus habiles et plus heureux à deviner le sujet de ce fragment de bas-relief d'un assez bon travail, et encore en magasin. [Haut. $0^{m},320 = 11$ po. 10 li. — Larg. $0^{m}280 = 10$ po. 4 li.]

355 G. Vase de Pergame, n° 801 G, *Paros grisâtre,* pl. 190 A.

Ce vase, remarquable par sa grandeur et par ses ornemens, est connu depuis très-longtemps. Il en est question dans Spon, v. I, p. 343; et à l'époque de son voyage dans le Levant, en 1674, ce vase était près d'un des petits forts qui, du côté de l'Est, défendaient la ville de Pergame. Ce voyageur ne fait simplement que citer en passant ce vase, qu'on reconnaît au peu de mots qu'il en dit et aux bas-reliefs qu'il ne fait qu'indiquer, et qui cependant ne permettent pas de le méconnaître, ce qui pourrait arriver si on s'en rapportait à la grandeur tout à fait erronée que lui donne Spon : à l'entendre, il aurait 21 pieds de tour ou 7 de diamètre, et il s'en faut de près de deux pieds que cette mesure soit juste. Le comte de Choiseul-Gouffier en parle assez au long dans le second volume de son Voyage en Grèce, et il en donne même le dessin assez exact. Depuis plusieurs années l'on désirait et l'on espérait même voir ce vase venir un jour ajouter aux richesses du Musée royal; Il y est enfin arrivé en 1838, et le sultan Mahmoud ayant su par M. Charles Texier, architecte et savant voyageur, dont il examinait avec intérêt la carte de l'Asie Mineure, que le roi des Français le désirait, il s'est empressé de le lui offrir par l'entremise de M. Texier, et c'est une acquisition remarquable pour le Musée royal. Il y avait à Pergame des jeux célèbres, et l'on peut croire que les treize figures à cheval qui ornent ce vase avaient été destinées à les rappeler. Mais M. le comte de Choiseul avait cru qu'elles célébraient les lampadophories ou lampadodromies et que ces cavaliers, vêtus de la simple chlamyde, se passaient en courant, l'un à l'autre, une torche, en ayant grand soin de ne pas l'éteindre, ainsi que cela se pratiquait à Athènes aux lampadophories des fêtes de Prométhée et de Minerve. Ce sujet serait curieux et rare; mais malheureusement les objets que tiennent à la main cinq des cavaliers, et que l'on avait pris pour des torches, n'en sont certainement pas, et en les regardant avec soin, surtout à présent que l'on a enlevé le tartre grossier qui recouvrait le vase d'une couche épaisse, il est aisé de reconnaître des fouets dans ce qu'agitent les jeunes cavaliers, qui n'ont nullement l'air de se transmettre l'un à l'autre des torches. Ce sont donc des jeux équestres, mais je crois qu'il faut renoncer à y voir des lampadodromies, qui d'ailleurs, peut-être, se célébraient à pied plutôt qu'à cheval. On ne voit pas trop ce qui cause la chute

à la renverse d'un des cavaliers; car rien ne donne ici l'idée d'un combat; mais il est naturel que le cheval qui suit s'effraye et se cabre. Peut-être ce vase a-t-il été fait pour une circonstance que nous ignorons, et l'on aura voulu rappeler quelque événement qui s'était passé dans ces jeux équestres, ou peut-être sera-ce tout simplement un moyen employé par le sculpteur pour mettre quelque variété dans la monotonie de la composition qui n'offre qu'une suite de cavaliers courant l'un derrière l'autre. On ne saurait trop à quelle époque attribuer ce grand vase; la sculpture n'a pas un caractère qui puisse la faire assigner à un temps plutôt qu'à un autre; elle est d'ailleurs en trop mauvais état pour que l'on puisse bien en juger; toutes les têtes d'hommes ou de chevaux sont brisées ou si frustes qu'elles ne permettent pas de porter un jugement motivé sur ce qu'elles pouvaient être dans leur intégrité. Mais il est aisé de voir qu'il ne doit pas dater de l'époque la plus brillante de l'école de Pergame. Cette ville, qui devint, quarante ans après la mort d'Alexandre le Grand, la capitale d'un royaume fondé, 283 av. J. C., par Philétære, lieutenant de Lysimaque, fut bientôt très-florissante, et l'une des plus belles villes de l'Asie Mineure; elle se distingua par son goût pour les arts, les sciences et la littérature. Ses rois, les Attale et les Eumène, attirèrent une grande quantité d'artistes et de savans, enrichirent leur capitale de monumens et méritèrent de grands titres à la reconnaissance du monde éclairé par la fondation d'une bibliothèque où ils réunirent plus de 200,000 volumes. On sait par Dion Cassius qu'il y avait à Pergame tous les cinq ans des jeux célébrés en honneur d'Auguste, et une inscription grecque d'Oxford, donnée par Chandler, nº XXXIV, l. II, cite les *Augusteia* de Pergame. Il n'est pas dit qu'ils fussent équestres ou que l'on y donnait le spectacle de courses de chevaux; mais aussi rien n'empêche de croire qu'on les y ait admis. Et pourquoi cette course ne serait-elle pas du genre de celle de la *troia,* jeux inventés par Ascagne, dont Virgile nous fait une charmante description, *Æn.,* V, 545, et qui furent renouvelés par Jules-César et par Auguste? Il est vrai que ces jeux militaires, sorte de pyrrhique à cheval, étaient armés, et que les jeunes gens, par leurs évolutions et leurs attaques simulées, imitaient ce qui se passait à la guerre : ici les cavaliers sont sans armes. Ce ne serait donc pas tout à fait la *troia,* qui elle-même n'était pas une représentation exacte des jeux d'Ascagne, du temps de la guerre de Troie, puisque la cavalerie n'y était pas en usage, et qu'alors on ne combattait pas à cheval, mais sur des chars.

Ce vase, bien évidé en dedans et d'une capacité considérable, a pu servir dans son temps à de grandes distributions de liquide ou à en conserver dans un temple, un gymnase ou un stade. Les Turcs l'ont employé à des usages à peu près semblables, et il faisait l'ornement d'un bain. Un très-grand morceau de la partie supérieure a été brisé et a disparu; on a pratiqué dans le fond et sur un côté, de même que dans le haut, des trous faits sans aucune régularité et sans aucun soin. Un de ces trous a servi à laisser couler l'eau, l'autre à le fixer sur une base; il ne pénètre pas dans le fond intérieur. Les quatre trous supérieurs, placés deux à deux à 17 pouces l'un de l'autre, auraient été beaucoup trop écartés pour aucune espèce d'anses.

On veut que ce vase ait été terminé par un cou et supporté par un piédouche. Cela se peut à toute force; mais j'ai peine à le croire, bien que les gaudrons qui en ornent en dessus et en dessous la panse arrivent assez maladroitement, et sans être arrêtés par un culot, jusque sur les bords de la large ouverture et en dessous jusque près du centre. Ce serait tout simplement un manque de soin qu'on aura trouvé inutile, vu que par la hauteur et la position du vase on ne voyait ni le dessus ni le milieu du dessous. Mais on ne saurait trouver là une preuve décisive qu'il y eût un cou, une gorge, et je serais assez porté à regarder ce grand vase, dont le bord supérieur, très-uni, n'indique pas qu'il y ait eu là un encastrement, comme un de ceux dont la forme très-simple se retrouve dans toutes les collections; sans pied ni cou, c'était une espèce de tonneau ou de *pithos*. On en rencontre de cette forme, ou avec un pied très-bas et un cou fort écrasé, sur des bas-reliefs et des peintures antiques où l'on voit Eurysthée, effrayé par le sanglier d'Erymanthe que lui apporte vivant Hercule, se réfugier dans un grand vase, une cuve ou un tonneau de la forme de celui de Pergame. Un des curieux bas-reliefs d'Assos, dont les dessins, faits avec beaucoup de soin par M. Charles Texier, ont été mis sous les regards de l'académie des beaux-arts le 22 septembre 1838, offre un vase dont une partie de la forme a beaucoup de rapport avec celle du monument de Pergame. Et comme je le disais de notre vase avant d'avoir vu ces dessins, celui du bas-relief n'a qu'un rebord et un pied très-bas; ce qui conviendrait assez à notre vase; mais je croirais encore plus volontiers qu'il n'avait ni cou ni pied. [Diam. 1^m,677 = 5 pi. 2 po. 4 li. — Haut. 0^m,974 = 3 pi.]

355 H. Bas-relief funèbre, n° 801 H, pl. 161 A, *marbre*.

Ce bas-relief, destiné à quelque petit monument funèbre, peut être la copie ou l'imitation d'un ouvrage de mérite : les intentions en sont bonnes, mais l'exécution en est très-grossière, quoiqu'elle ne manque pas de naïveté. Le fond du bas-relief porte des traces de peinture bleue de ciel. Une jeune femme, assise sur un siége à dossier renversé comme nos chaises imitées de l'antique, est élégamment enveloppée de son manteau qui dessine sa taille gracieuse et svelte. La main droite rapprochée du menton offre l'attitude de la réflexion; ses pieds s'appuient sur un marche-pied. Derrière elle, un enfant en tunique longue tient de la main droite, par l'anse, une ciste, et de la gauche un bâton ou une grande torche. Devant cette femme, une autre, debout dans le même costume, fait le même geste, ce qui peut bien être une manière de salut et d'accueil amical. Une petite fille accompagne cette femme et porte devant elle, à la main, un vase. C'est une scène d'adieux que se font deux amies avant de se séparer pour l'éternel voyage, et la femme assise, partie la première pour le séjour du repos, est désignée par cette pose comme si elle jouissait déjà du calme éternel au moment des adieux. Ces jeunes gens portent sans doute les offrandes que l'on présentait aux Mânes. — Ce bas-relief a été rapporté en 1834 par M. de Saint-Sauveur, consul à Salonique. [H. 0^m,365 = 1 pi. 6 po. 6 li. — L. 0^m,465 = 1 pi. 8 po.]



BAS-RELIEFS CHRÉTIENS

ANTIQUES.

---

356. **Le prophète Élie**, n° 777 *bis*, pl. 227, sarcophage chrétien.

On a dû déjà remarquer qu'en général les monumens funèbres ne présentaient que trois côtés ornés de sculptures, et que le quatrième, adossé à la muraille, n'avait pas besoin d'ornemens. Dans ce bas-relief-ci, qui formait l'une des faces latérales d'un grand sarcophage chrétien, le prophète Élie, enlevé au ciel dans un char attelé de quatre chevaux, sous les pieds desquels jaillissent des flammes, laisse son manteau à son disciple Élisée, que, sur la droite de la composition, l'on voit partant pour remplir la carrière prophétique que lui avait confiée Élie. Une main qui paraît dans le ciel lui présente un livre, symbole des vérités et des préceptes qu'il devait répandre. On voit souvent sur les médailles des empereurs du bas empire une main poser la couronne sur la tête des empereurs. Tous les personnages sont dans le costume romain. Mêlant les idées sacrées et les profanes, ainsi qu'on le trouve souvent pratiqué dans les sujets des bas temps de l'art, le sculpteur a représenté, dans la partie inférieure du bas-relief, la figure d'un fleuve couché au milieu des roseaux, et qui est probablement le Jourdain, l'Euphrate ou le Tigre. Il a aussi indiqué, par des rochers plantés d'arbres que gravissent les chevaux, la route qui doit les conduire aux demeures célestes. Pour un ouvrage de cette époque, qui doit être du IVe ou Ve siècle de notre ère, la figure d'Élisée, sur la droite, est assez remarquable par la manière dont elle est drapée, et elle montre que l'on n'avait pas encore perdu tout à fait de vue les principes des bons modèles de l'antiquité. Le fond de la composition, occupé par des portiques garnis de tourelles et de crénaux, offre une architecture qui sent la décadence de l'art. Cependant l'ornement de la partie inférieure qui régnait autour du sarcophage est de bon goût. — Villa Borgh. — Publié par Bouillon, t. III, *bas-rel. chrét.*, pl. 32. [Haut. 1^m,102=3 pi. 4 po. 8 li. — Larg. 1^m,350=3 pi. 6 po. 6 li.]

357. Jésus-Christ et ses Apôtres, n° 774, pl. 226, *marbre*.

Ce bas-relief, qui provient de la face antérieure d'un sarcophage, retrace plusieurs circonstances très-connues de la vie de Jésus-Christ, dont la figure est répétée dans quatre des cinq divisions du bas-relief qui, appartenant au temps de la décadence de l'art, n'est remarquable ni pour son dessin ni pour son exécution, mais où l'on trouve cependant des têtes d'une expression assez vraie, et de très-bonnes intentions dans les draperies. A l'époque de ce monument, et probablement même assez longtemps auparavant, car il paraît être du IVe siècle, cette partie du costume romain avait éprouvé de grands changemens, et l'on ne portait plus la toge de la même manière que du temps de la république et des deux premiers siècles de l'empire. Elle avait moins d'ampleur et ne formait plus les mêmes masses de plis. Dans la première scène à gauche, la palme que tient le personnage près de Jésus-Christ pourrait faire allusion à son entrée triomphale à Jérusalem. Il est probable que l'agneau qui semble lui être offert est plutôt là comme emblème consacré que comme offrande. Plus loin, le Sauveur impose les mains à deux jeunes gens. Ces petites figures offrent de jolis motifs. La scène suivante a rapport au reniement de saint Pierre que le coq fait reconnaître, et à la trahison de Judas, que doit indiquer la figure qui est entre les deux autres. Elle est bien de pose et de draperie; la femme à laquelle parle Jésus-Christ, près d'un monument qui peut être une fontaine, est probablement la Samaritaine. Sa pose a de la dignité, et cette figure, de même que celle du Seigneur, est bien. Je ne saurais trop expliquer ce que l'on voit placé sur le couronnement, et je serais porté à croire que ce sont des tresses de cheveux; on sait qu'il était d'usage de les consacrer aux fleuves et aux nymphes des fontaines. Et il se pourrait que cette femme qui a les cheveux courts, ce qui n'est pas dans le costume, vînt au moment où elle a rencontré Jésus-Christ de sacrifier sa chevelure et d'en déposer l'offrande ou sur une fontaine ou sur un monument funèbre. La dernière scène ne manque pas de naïveté et d'une certaine grâce: une jeune femme amenée par un des apôtres témoigne à Jésus-Christ sa reconnaissance pour un de ses bienfaits. — Bouillon, t. III, *bas-rel. chrét.*, pl. 32. [Haut. 0m,699=2 pi. 1 po. 10 li.—Long. 2m,197=6 pi. 9 po. 2 li.]

358. Jésus-Christ et ses Apôtres, n° 777, pl. 227, *marbre*.

Jésus-Christ, près des portes d'une grande ville, indiquée par de hautes tours, est, au milieu de ses douze apôtres, élevé sur des rochers, d'où s'échappent des sources; peut-être est-ce le mont Thabor, sur lequel il se manifeste dans toute sa gloire. Une palme offre l'emblème du triomphe de Jésus-Christ ou rappelle les palmiers qui embellissaient le Thabor. A ses pieds deux enfans ou deux anges paraissent prêts à le servir. Il présente à un de ses apôtres une bande déroulée, par laquelle on a probablement voulu exprimer les préceptes de la loi qu'il leur développe

et qu'ils doivent annoncer et répandre parmi les nations. Ce bas-relief, où se trouvent d'assez bonnes parties, surtout dans les draperies, parmi d'autres très-médiocres, faisait le devant d'un grand et beau sarcophage dont nous venons de voir un des petits côtés, 356; l'on trouve dans le fond de la composition et dans la partie inférieure la même architecture et les mêmes ornemens. On peut faire remarquer, par rapport au costume, que plusieurs tuniques ont des manches longues, ce qui n'avait pas lieu dans l'ancien habillement romain. L'espèce de bande ornée que porte l'apôtre qui reçoit des mains de Jésus-Christ le rouleau développé pourrait indiquer saint Pierre. C'eût été un signe distinctif, et il aurait quelque rapport avec le *lorum* en usage dans le IIIe siècle, et que rappelle l'étole. — Villa Borgh. — Bouillon, t. III, *bas-rel. chrét.*, pl. 32. [Haut. 1m,119 = 3 pi. 5 po. 4 li. — Long. 2m,445 = 7 pi. 6 po. 4 li.]

359. Les quatre Évangélistes, n° 764, pl. 227, *marbre*.

Dans ce bas-relief, l'un des petits côtés du grand sarcophage dont il a été question 356, 358, nos 776 et 777 *bis*, les quatre évangélistes et un de leurs disciples sont près des portes d'une ville dont les tours crénelées couronnent la composition et en forment le fond. Sur la gauche, une main sort des nuages; elle présentait sans doute à l'un des évangélistes le livre des évangiles pour le communiquer aux autres, ou peut-être une couronne. L'arbre qui croît sur des rochers peut représenter l'arbre de vie, et la petite figure agenouillée sur un autel, les mains liées derrière le dos, comme une victime, offrait Isaac, dont le sacrifice était figuratif de celui du Sauveur. Les proportions de ces figures sont meilleures qu'on ne devrait l'attendre de l'époque à laquelle on peut placer ce bas-relief. Les têtes, surtout celle de saint Jean, et l'avant-dernière de droite, sont assez bien traitées. Quoique les draperies ne soient pas d'une bonne exécution, cependant on voit que le costume avait conservé en partie son ancien caractère; il est romain; cependant la toge n'a plus cette grande masse de plis nommés *sinus*, qui tombaient sur la poitrine. Tous les personnages portent à leur tunique les manches larges et longues que n'avaient pas les Romains, même du temps des premiers empereurs. Le troisième apôtre, à partir de notre gauche, n'est pas vêtu à la romaine; il a des manches longues, une tunique courte, un manteau et des chaussures remarquables qui couvrent tout le pied, et sont formées de bandes qui enveloppent toute la jambe; elles ressemblent à celles du bas-relief d'Antiope, 205, n° 212, pl. 116, et du bas-relief d'Aristée, 64, n° 772, pl. 122. Le costume de cet apôtre tient de celui des peuples de l'Orient, et il se pourrait qu'il offrît saint Luc, qui était Syrien et qui vécut longtemps en Orient. Je ne vois pas ce que peut être une espèce de trèfle qui tombe de sa ceinture sur le haut de la cuisse droite, à moins que ce ne soit un de ces morceaux d'étoffe d'une couleur différente de celle du vêtement, et que l'on y appliquait pour servir quelquefois de marque distinctive de dignités; on les appelait *tesseræ;* des tuniques égyptiennes conservées en offrent des exemples, et on les re-

trouve sur des vêtemens de peintures antiques d'Herculanum et de Pompéi. Peut-être aussi est-ce une écritoire ou quelque instrument qui servait à l'écriture et qui était suspendu à la ceinture, ce que l'on aurait peut-être mieux distingué si le bas-relief était en meilleur état. Les enroulements de feuillages qui ornent la bande inférieure de ce bas-relief sont de bon goût et d'une exécution recherchée, et l'on voit que réuni aux deux autres ils devaient former ensemble un beau sarcophage, monument précieux du IVe au Ve siècle. Peut-être ferait-on sagement de le recomposer; ce serait très-facile et cela pourrait avoir lieu pour plusieurs autres; ils y gagneraient de toutes manières, et le Musée y trouverait son avantage, les sarcophages de ce genre n'étant pas communs, du moins à Paris. Et d'ailleurs notre climat, par ses variations perpétuelles, par ses alternatives si rapides de froid, de chaud, d'humidité, est loin d'être favorable aux marbres, surtout lorsque leur antiquité, les vicissitudes qu'ils ont éprouvées, leurs parties fracturées, rongées par le temps, les ont rendus plus délicats et plus accessibles aux intempéries de l'atmosphère et aux attaques lentes, mais funestes et irrésistibles, des mousses et des lichen. Sous le ciel conservateur de l'Italie et de la Grèce, ils ne résistent qu'avec peine; mais ici la lutte est trop inégale: ils doivent bientôt succomber. Nous ne pouvons donc guère nous permettre, comme en ces heureux climats, d'exposer en plein air, en proie à toutes les saisons, les fragmens de la sculpture antique; leur intérêt s'y refuse, de même que celui des artistes et des savans qui viennent les consulter et comparer ces marbres avec ce que la gravure en a fait connaître. Ils sont mutilés il est vrai, et ont bien perdu de ce qu'ils étaient au temps de leur antiquité, mais ils n'en sont pas moins vénérables: ce sont des vétérans couverts de nobles cicatrices après de nombreux et glorieux assauts, et qui ont droit à tous nos égards. Il serait bien à désirer de les voir réunis aux monumens qui, après avoir couru les mêmes chances, partagent au Musée nos hommages et jouissent d'un sûr et paisible asyle dans le sanctuaire de l'antiquité et des arts. — Villa Borgh. — Publié par Bouillon, t. III, *bas-reliefs chrét.,* pl. 32. [Haut. 1^m,097 = 3 pi. 4 po. 7 li. — Larg. 1^m,338 = 4 pi. 1 po. 6 li.]





BAS-RELIEFS MODERNES.

---

360. Robert Malatesta, n° 750, pl. 228, *marbre*.

La famille des Malatesti, souveraine de Rimini dans les xiv[e], xv[e] et xvi[e] siècles, a produit des princes protecteurs des arts, et des guerriers qui se sont fait un nom dans les guerres d'Italie. On voit dans Vasari qu'au commencement du xvi[e] siècle Ségismond Pandofle Malatesta fut un des premiers à encourager le talent naissant du sculpteur Lucca della Robbia (1), et il le fit venir à Rimini lors de la peste de Florence en 1400; il donna de l'ouvrage à Lorenzo Ghiberti, très-jeune encore, devenu depuis si célèbre, et à qui l'on doit en partie les admirables portes en bronze du baptistère de Florence. Ce prince, par sa libéralité, son goût et ses bonnes manières, rendait sa cour aussi agréable qu'il le pouvait aux artistes qu'il y attirait et où il cherchait à les retenir. Vers le milieu du xvi[e] siècle, Ségismond Malatesta fit exécuter à Rimini de grands travaux et élever une église par le célèbre Léon Batista Albati, et on voit Carlo Malatesta employer les talens du sculpteur Arctor de Pise et du peintre Dominico di Ghirlandaio pour son portrait et pour orner son palais. Robert Malatesta, qui gouverna de 1468 à 1482, à de brillantes qualités joignit de grands talens militaires : tour à tour, et selon les intérêts de son pays, il servit ou combattit le pape Paul II, les Vénitiens et Ferdinand, roi de Naples. Enfin, après avoir lutté contre Sixte IV, il s'attacha à lui et lui rendit de grands services. Quelque temps après cependant il mourut subitement, et cette mort ne parut pas naturelle. Ce bas-relief, si nous en croyons l'inscription que l'on y lit, représente ce grand capitaine à cheval, armé de pied en cap, suivi de deux écuyers à pied; et il passe pour être de Paolo

(1) Vasari, t. IV, p. 44, 71, 347; t. V, p. 61, 183; t. VI, p. 125.

Romano, sculpteur dont Vasari (1) parle avec éloge, et auteur d'une belle statue de saint Paul et d'une de saint Pierre sur le pont du château Saint-Ange. Ce sculpteur, ainsi que plusieurs autres de ces époques si fécondes pour les arts, était habile orfèvre et excellait dans la ciselure; et il avait autant de modestie que de talens. De lui étaient en partie douze belles statues d'argent qui ornaient encore l'autel de la chapelle papale lors du sac de Rome en 1527. On citait encore comme un chef-d'œuvre de Paolo Romano un amour armé de son arc et de son carquois, et qui, suivant l'épitaphe de ce sculpteur, aurait trompé Vénus qui l'eût pris pour son fils qu'elle cherchait, si la froideur du marbre ne l'avait avertie de son erreur. Cet habile homme, qui jouissait d'une estime générale et méritée, vécut dans la retraite les dernières années de sa vie qu'il termina à 57 ans.

Vasari fait mention d'une statue équestre d'un guerrier armé de toutes pièces, et qui, de son temps, était renversée dans l'église Saint-Pierre, près de la chapelle de Saint-André; elle était de Paolo Romano, ce qui ferait croire qu'il s'était fait une réputation dans la représentation des chevaux, et celui de notre bas-relief offre des parties très-bien traitées, ainsi que les accessoires et les ornemens. Au reste, plusieurs savans ont suspecté l'authenticité de notre inscription et la croient mise après coup et pour donner de la valeur au bas-relief. Ainsi, il se pourrait qu'il ne fût pas de Paolo Romano, et qu'il ne représentât pas Robert Malatesta. — Villa Borgh. [Haut. 1m,595 = 4 pi. 11 po. — Larg. 1m,889 = 5 pi. 8 po.]

361. Génies, Guirlandes, Méduses du XVIe siècle, nos 71, 82, pl. 229.

Ces têtes de lion variées de caractère, ces guirlandes de fleurs et de fruits sont d'un style noble, vigoureux et de bon goût, et le sculpteur a tiré un heureux parti de ces larges bandelettes qui se déroulent au vent et forment de capricieuses sinuosités. On retrouve dans ces amours et leurs formes prononcées, dans leurs attitudes et leur costume assez singulier, le style de l'école de Florence à son bon temps. Les têtes de Méduse sont ajustées avec grâce; ce ne sont plus les Méduses antiques, c'est tout autre chose; et on a remplacé par de l'élégance la beauté ou l'aspect sévère des têtes antiques. Celle au-dessous de laquelle sont des cornes d'abondance, par l'ajustement de sa coiffure entrelacée de perles, rappelle beaucoup celui que notre Jean Goujon se plaisait à donner à ses figures. [Haut. 0m,380 = 1 pi. 9 po. 5 li. — Long. 2m,581 = 7 pi. 11 po. 4 li.]

362. Exercices de gymnastique par le cavalier Bernin, no 262, pl. 228, *marbre*.

Ces quatre petits médaillons qui aujourd'hui, au Musée royal, comme autrefois dans la collection Borghèse, décorent le piédestal du *Héros com-*

(1) T. V, p. 147.

battant, représentent deux gladiateurs, dont un à genoux et vaincu semble demander à l'autre la vie; deux joueurs de disque, deux athlètes s'exerçant au pugilat, et deux autres à la lutte. On peut remarquer que dans ces couples d'athlètes il y en a toujours un vieux et un jeune, ce qui indiquerait que Bernin a voulu moins représenter les combats véritables de l'arène que des exercices où l'athlète qui débute dans la carrière reçoit des leçons de son maître ou de celui auquel son âge donne plus d'expérience. Au reste, ces petits ouvrages, de peu d'importance, ne peuvent pas donner l'idée du talent très-inégal et souvent très-remarquable du cavalier Bernin, et de la fougue de son génie. Il est même à croire que ces bas-reliefs ne sont pas de sa main et qu'ils sortent seulement de ses ateliers. Au reste, les lutteurs, et encore mieux les deux pugiles, sont d'un bon mouvement et le dessin de ceux-ci ne manque ni de fermeté ni d'élégance.

363. Masques, n° 772, pl. 229.

Ces deux grands masques bachiques, placés dans la cour du Musée royal, au-dessus du grand sacrifice romain, manquent absolument de caractère, et l'exécution en est très-médiocre; l'antiquité même nous en paraît très-suspecte. Ils ont pu servir à verser l'eau dans un bassin de fontaine, et sont bien loin d'en valoir deux qui décorent à l'extérieur les deux côtés de la porte d'entrée de la cour du Cheval-Blanc à Fontainebleau. L'air les dévore, et ils seraient beaucoup mieux placés dans les salles du Musée royal. [Haut. $0^{m},699$ = 2 pi. 1 po. 10 li. — Larg. $0^{m},547$ = 1 pi. 8 po. 3 li.]

364. Griffon, n° 773, pl. 229.

Ce petit griffon n'a été mis ici que parce qu'il se trouve placé parmi les bas-reliefs de la cour du Louvre; moderne, de la plus pauvre exécution, sans style, il ne mérite pas qu'on s'y arrête.

